NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI®

University of Alberta

TRADUIRE LA DUALITÉ LINGUISTIQUE DE L'OUEST CANADIEN POUR LA SCÈNE ANGLOPHONE

par

NICOLE NOLETTE

Mémoire de maîtrise présenté à la Faculty of Graduate Studies and Research

en vue de l'obtention du diplôme de

Maîtrise en arts

en études canadiennes.

Faculté Saint-Jean

Edmonton, Alberta

Automne 2008

Library and Archives Canada

Published Heritage Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et Archives Canada

Direction du Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-46969-9
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-46969-9

NOTICE:
The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:
L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

ABSTRACT

This project concerns the issues of translating plurilingual francophone drama in Western Canada and more broadly, of the politics of language use within that context. Recent francophone literature of Western Canada has been written in a hybrid dialect particular to the area, weaving French and English for an audience that understands both. To translate these bilingual texts, it is necessary to consider both the cultural issues revealed by the literary use of bilingualism and the technical difficulties involved in translating them for a unilingual audience. The plays "Big", "Bullshit" and "Sex, lies et les F.-M.", written by the Franco-Manitoban Marc Prescott, reflect these challenges for the translation of linguistically hybrid texts. This research will explore and propose translation strategies capable of representing the linguistic specificity of a playwright that has become an icon of Western-Canadian francophone drama.

RÉSUMÉ

Ce projet porte sur les enjeux de la traduction de la dramaturgie francophone plurilingue de l'Ouest canadien et, plus généralement, sur les usages politisés de la langue dans ce contexte. Récemment, on retrouve dans la littérature francophone de l'Ouest un dialecte hybride caractéristique de la région, qui entremêle le français et l'anglais pour un public qui comprend les deux langues. Pour traduire ces textes bilingues, il est nécessaire de porter attention aux enjeux révélés par l'usage littéraire du bilinguisme ainsi qu'aux difficultés techniques qu'il soulève pour la traduction destinée à un public unilingue. Dans ce sens, les textes hybrides des pièces « Big », « Bullshit » et « Sex, lies et les F.-M. », du Franco-Manitobain Marc Prescott offrent à la traduction des défis de taille. Cette recherche fera l'exploration de stratégies de traduction capables de représenter la spécificité linguistique de ces pièces d'un dramaturge devenu icône de la dramaturgie francophone de l'Ouest canadien.

REMERCIEMENTS

J'aimerais, de prime abord, remercier Louise Ladouceur, qui m'a poussée et encouragée sur les plans académique et professionnel tout au long des quatre dernières années. Son engagement et sa collaboration m'ont inspirée dans mes études et mes recherches. Je remercie aussi les membres de mon comité, Sathya Rao et Donia Mounsef, qui ont investi temps et réflexion à ce projet. Je tiens aussi à témoigner ma gratitude au personnel du Campus Saint-Jean pour ma formation académique. À ma famille et à mes amis, qui m'ont soutenue et divertie tout au long de mes études et de mon travail sur cette recherche, je vous remercie du fond du cœur. Finalement, je souhaite souligner l'appui financier du CRSH, de l'Université de l'Alberta (Walter H. Johns Graduate Fellowship), du gouvernement albertain (Graduate Student Scholarship) et du Conseil de la vie française en Amérique qui m'ont octroyé des bourses généreuses.

Des sections de ce mémoire sont parues ou paraîtront, dans des versions différentes, dans les actes des colloques *Staging Translated Plays : Adaptation, Translation and Multimediality* (University of East Anglia) et *(Se) Raconter des H/histoires : Histoire et histoires dans les littératures francophones du Canada* (Université d'Ottawa).

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....1

A. Thème général : Multilinguisme et traduction.....1

B. Thème spécifique : Traduction du colinguisme des pièces de Marc Prescott.....5

C. Thèse et plan.....6

CHAPITRE I.....8

A. Revue de la recherche produite sur des questions connexes.....8

B. Une méthodologie du colinguisme.....13

C. Une typologie colingue pour le théâtre.....16

CHAPITRE II.....22

A. *Big, Bullshit, Sex, lies et les Franco-Manitobains : pièces de théâtre*.....22

B. « Big », ou le monologue polyphonique.....25

C. « Sex, lies et les F.-M. » : les langues en otage.....33

D. « Bullshit » : les langues en subterfuge.....45

CHAPITRE III.....54

A. La traduction politisée.....54

B. Effacer le colinguisme : *Le chien*.....56

C. « Boom! » et le surtitrage colingue.....61

D. Les éditions bilingues et le colinguisme : « L'homme invisible / The Invisible Man ».....72

E. « Cow-boy poétré » : le colinguisme traduit pour la scène.....77

CHAPITRE IV.....84

CONCLUSION.....90

RÉFÉRENCES.....92

INTRODUCTION

A. Thème général : Multilinguisme et traduction

Le multilinguisme et la traduction convergent aujourd'hui en un lieu de rencontre, celui de l'entre-deux des langues et des cultures, mais la relation entre ces deux concepts est loin d'être bien explorée. Parler une langue, deux langues, trois langues, c'est devenu presque commun, en particulier chez les groupes linguistiques minoritaires et chez les migrants qui traversent les frontières aussi bien géographiques que linguistiques. Cependant, en écrire autant, et plus encore, dans le même texte, en juxtaposant des mots, des phrases et des paragraphes en langues diverses, en les mettant côte à côte, voilà qui semble beaucoup moins commun et beaucoup plus audacieux. Comment, alors, être lu par un lectorat qui ne possède pas les ressources linguistiques nécessaires? Question intéressante pour des littératures qui se disent multilingues, plurilingues, hétérolingues, voire colingues. Pour ces textes où une multitude de langues se rencontrent et se côtoient, l'appellation et la façon de les appréhender se fait encore indécise.

Dans le contexte littéraire, on a restreint le sens du 'multilinguisme' pour qu'il se réfère à « the use of two or more languages within the same text[1] », des langues qui peuvent être autant des langues maternelles que des langues étrangères. Mais on comprendra vite la difficulté d'un terme littéraire lié d'aussi près à une réalité sociale ou individuelle. Le rapprochement trop mimétique entre la réalité sociale et la littérature affecte aussi l'utilisation de termes très politisés tels 'bilinguisme' et 'diglossie' pour se

---

[1] Rainier Grutman, « Multilingualism and Translation », dans Mona Baker (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres et New York, Routledge, 2001, p. 157.

référer à deux langues dans un texte. Effectivement, on cherchera plutôt à parler de stratégies esthétiques, politiques ou poétiques de l'écriture multilingue, bien que ces stratégies puissent s'ancrer dans le milieu multilingue ambiant[2]. C'est un des raisonnements qu'évoque Rainier Grutman pour proposer son propre terme, 'hétérolinguisme', dans une étude du roman québécois du XIXe siècle[3]. Ce terme, dont les racines sont grecques et latines, se penche sur la condition littéraire hybride soit par l'insertion d'idiomes étrangers ou par celle des variétés sociales, régionales ou historiques de la langue principale[4]. Depuis son utilisation grutmanienne, l'hétérolinguisme s'est mis à circuler dans l'étude d'autres littératures coloniales et post-coloniales, se méritant une inscription encyclopédique et tout un numéro de *Target*, journal international des études de la traduction[5].

Plus récemment, Catherine Leclerc, dans sa thèse de doctorat, proposait une nouvelle approche au phénomène du multilinguisme littéraire : celle du colinguisme. Ayant trouvé le concept d'hétérolinguisme trop large pour le contexte de son étude, car il cherche aussi à distinguer les variétés d'une même langue, Leclerc définit le colinguisme

---

[2] Rainier Grutman, « Refraction and Recognition : Literary Multilingualism in Translation », *Target*, vol. 18, no 1, 2006, p. 18.

[3] Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent: L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Québec, Fides, 1997. Voir aussi Rainer Grutman, « Formes et fonctions de l'hétérolinguisme dans la littérature québécoise, entre 1837 et 1899 », thèse de doctorat, Université de Montréal, 1994.

[4] Cf. Reine Meylaerts, « Heterolingualism in/and translation : How legitimate are the Other and his/her language », *Target*, vol. 18, no 1, 2006, p. 4. Voir aussi Tanya MacNeil « Hétérolinguisme », *Dictionnaire International des Termes Littéraires* [en ligne], 2003, http://www.ditl.info/arttest/art5933.php (page consultée le 31 octobre 2007).

[5] *Ibid.*; Meylaerts, p. 4.

comme « une forme de code-switching littéraire qui ferait place à la réciprocité[6] », tout en insistant sur un partenariat équitable des langues. Elle postule que dans les littératures qu'elle étudie, les langues cohabitent à la fois dans les dialogues et dans la narration, cherchant à faire basculer la notion de langue tutélaire du texte. Leclerc emprunte ce terme à Simon Harel, pour définir la langue « qui prend en charge les autres langues » du texte[7].

Dans l'étude du théâtre multilingue, cependant, ces distinctions qui portent surtout sur le genre romanesque devront être adaptées. Selon Jeanne Bovet,

> le genre dramatique implique un mode de réalisation particulier qui le distingue des autres formes de représentation littéraire du plurilinguisme : contrairement au roman, où la parole est répartie entre le discours du ou des narrateurs et le discours rapporté des personnages, l'énonciation de la langue, quelle qu'elle soit, passe traditionnellement au théâtre par la parole de personnages destinée à être oralisée sur scène par un ou plusieurs comédiens. À ce titre, le texte dramatique exige d'autres modalités d'analyse qui complètent, précisent, voire limitent ou contredisent les précédentes.[8]

En tenant compte de cette spécificité du théâtre multilingue, qui implique que le texte de théâtre ne puisse exister que dans « a dialectical relationship with the performance of that text[9] », il est quand même possible d'y percevoir des degrés de multilinguisme, en performance, par les concepts d'hétérolinguisme et de colinguisme.

---

[6] Catherine Leclerc, « Des langues en partage? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine », thèse de doctorat, Montréal, Université Concordia, département de Humanities, 2004, p. 45.

[7] *Ibid.*, p. 6. Voir Simon Harel, *Le voleur de parcours: Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueil, Le Préambule, coll. « L'Univers du Discours », 1989.

[8] Jeanne Bovet, « Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime », *Études françaises,* vol. 43, no. 1, 2007, p. 44.

[9] Susan Bassnett-McGuire, « Ways through the labyrinth, strategies and methods for translating theatre texts », dans Theo Hermans (dir.), *The Manipulation of Literature, Studies in Literary Translation*, Londres, Croom Helm, 1985, p. 87.

Mais qu'arrive-t-il à tout ce multilinguisme littéraire en traduction? Rainier Grutman détecte deux réponses : préserver les éléments étrangers ou les subvertir à la langue d'arrivée[10]. Dans le premier cas, seule la langue tutélaire est traduite, alors que dans le deuxième, c'est le texte tout entier qui est adapté à une langue et à une culture d'arrivée considérées comme étant unilingues. Le tout se complique, cependant, quand la langue d'arrivée se trouve déjà dans le texte à traduire. Si on n'indique pas cette présence dans le texte traduit, ne risque-t-on pas d'effacer la raison d'être du multilinguisme original? Ce sont à la fois l'étrangeté, l'opposition stylistique des langues et leur utilisation pour des raisons politiques qui s'effacent en même temps que l'altérité linguistique, participant à ce que Kathy Mezei appelle une « subtle subversion[11] » de la culture source. Afin d'éviter une telle subversion, Mezei suggère que la traductrice ou le traducteur fasse usage de « textual devices such as italics, parentheses, translator's notes, additions, conscious alterations, and explanatory phrases[12] » pour dénoter la présence de la langue d'arrivée dans le texte original. Au théâtre, cependant, il est difficile d'imaginer que cette différence textuelle se traduise aussi bien en performance sur le plateau, dans la bouche des interprètes[13]. La question de la traduction des textes dramatiques multilingues reste donc encore à poser. On en est même à se demander si c'est possible, ou encore si les enjeux du multilinguisme, de l'hétérolinguisme et du colinguisme tombent dans le domaine de l'intraduisible dans le cas du texte dramatique.

---

[10] Grutman, « Mulitingualism and Translation », p. 160

[11] Kathy Mezei, « Speaking White : Literary Translation as a Vehicle of Assimilation in Quebec », dans Sherry Simon (dir.), *Culture in Transit : Translating the Literature of Québec*, Montréal, Véhicule Press, 1995, p. 136.

[12] *Ibid.*, p. 145.

[13] Cf. Louise Ladouceur, *Making the Scene: La traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Québec, Éditions Nota Bene, 2005, p. 145.

B. Thème spécifique : Traduction du colinguisme des pièces de Marc Prescott

Avant même que Catherine Leclerc ne parle de colinguisme dans sa thèse de doctorat, dans l'Ouest canadien, Marc Prescott écrivait des pièces qui semblaient faire une tentative de colinguisme. Marc Prescott, auteur franco-manitobain, diplômé en écriture dramatique de l'École nationale de théâtre du Canada, affiche dans ses premières pièces un monde où la langue est hybride, vernaculaire et spécifique au Manitoba francophone. Le français et l'anglais cohabitent dans les pièces « Big », « Bullshit » (titre censuré lors de la production franco-manitobaine et remplacé par « Poissons »), et « Sex, lies et les Franco-Manitobains »[14]. Les deux langues y entrent en dialogue dans un jeu qui n'est possible et compréhensible que pour les individus et les publics bilingues. Cette particularité n'est pas sans enjeux politiques : elle parle non seulement d'une affirmation du bilinguisme, mais aussi d'une relation complexe aux centres dominants des deux langues entre lesquelles se trouve le dramaturge.

Selon Catherine Leclerc, « le texte colingue est paradoxalement celui qui, parmi les littératures plurilingues, se dérobe à la traduction de la manière la plus intense[15] ». Ainsi, c'est peut-être en raison du fort côtoiement des langues dans les textes de Marc Prescott qu'ils n'ont jamais été traduits en anglais ni présentés à de grands publics unilingues francophones ou anglophones. Mais pour ce dramaturge, la question de la diffusion et d'une plus grande transmission devra nécessairement passer par la traduction. Cependant, si on accepte de traduire les pièces de Marc Prescott, il faut s'assurer de le faire sans effacer la dualité linguistique présentée par le bilinguisme des textes originaux.

---

[14] Cf. Marc Prescott, *Big, Bullshit, Sex, Lies et les Franco-Manitobains: pièces de théâtre*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 2001.
[15] Leclerc, « Des langues en partage? », p. 77.

L'approche du colinguisme permettra de comprendre comment les pièces de Marc Prescott se dérobent à la traduction, d'une part, et comment tenter de dépasser cette impasse traductionnelle, d'autre part.

C. Thèse et plan

Cette recherche cherchera à analyser les enjeux culturels et linguistiques implicites au colinguisme des pièces de Marc Prescott, pour ensuite suggérer des stratégies pour les traduire en anglais.

Le mémoire se divise en quatre chapitres. Le premier chapitre dessinera le cadre conceptuel de la recherche, en commençant par un court survol de la recherche sur le plurilinguisme littéraire et sa traduction au Canada. Nous montrerons ainsi le contexte dans lequel s'inscrit la présente recherche. Par la suite, nous élaborerons sur l'approche du colinguisme et de sa traduction pour mieux comprendre son apport à l'analyse du dialogue des langues dans les pièces de Marc Prescott.

Le second chapitre fera une analyse colingue de « Big! », « Bullshit » et « Sex, lies et les F.-M.» de Marc Prescott, selon le modèle élaboré par Catherine Leclerc et passé en revue au premier chapitre. Les occurrences d'hybridité et de dualité linguistique seront décelées pour en analyser le sens et les difficultés qu'elles comportent pour la traduction.

Dans le troisième chapitre, nous examinerons des manifestations d'autres textes hétérolingues qui ont donné lieu à des traductions. Cet examen nous permettra de voir si on peut appliquer leurs stratégies de traduction aux premières pièces de Marc Prescott. Ainsi, il sera question des pièces « L'homme invisible / The Invisible Man » de Patrice

Desbiens, « Boom! » d'Isabelle Rousseau, Anna-Maria Lemaistre et Mireille Moquin et *Le Chien* de Jean Marc Dalpé, traduit par Maureen Labonté en collaboration avec l'auteur. Leurs stratégies de traduction offriront peut-être des voies pour faire passer « Big! », « Bullshit » et « Sex, lies et les F.-M.» à d'autres scènes.

Le quatrième chapitre fera part de pistes pratiques pour la traduction de ces pièces de Prescott en intégrant les préoccupations pratiques et théoriques des premiers chapitres aux possibilités dégagées par la comparaison d'autres textes dramatiques au troisième chapitre. En conclusion, nous résumerons les approches qui semblent pertinentes aux textes dramatiques colingues de Marc Prescott pour ensuite proposer de nouvelles pistes de réflexion.

CHAPITRE 1 : CADRE CONCEPTUEL

A. Revue de la recherche produite sur des questions connexes

Depuis une vingtaine d'années, on porte, au Canada et en particulier chez les francophones, un intérêt croissant au bilinguisme ou au plurilinguisme littéraires et à leurs enjeux en traduction.

1) Plurilinguisme littéraire au Québec

Le plurilinguisme est de plus en plus envisagé sous l'angle du rapport identitaire et culturel proposé par les langues dans le texte, rapport que l'on trouve difficile de traduire. Au Québec, selon Lise Gauvin, le plurilinguisme est perçu comme une nouvelle donne de la *« surconscience linguistique »* dans laquelle s'inscrit depuis ses débuts la littérature québécoise[16]. Cette *« surconscience linguistique »*, c'est, selon Gauvin, le propre des littératures qui proposent une « réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature dans des contextes différents[17] ». Dans *Langagement*, ce concept a servi à éclaircir le contexte littéraire québécois, à partir de revues et de romans, en passant par la poésie, le récit et le théâtre[18]. Son répertoire passe de *Parti Pris* aux écrivain(e)s féministes et réalistes, de Michel Tremblay à Réjean Ducharme tout en faisant le survol de plusieurs autres écrivain(e)s. Chez Sherry Simon, l'examen des langues dans le théâtre, la poésie et le roman québécois passera par la

---

[16] Lise Gauvin, « Introduction » dans Lise Gauvin (dir.), *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999.
[17] Lise Gauvin, *Langagement: L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 8.
[18] *Ibid.*

traduction, mais comme « mode de génération textuelle, de la création interlinguale, ainsi que des modes d'incorporation de l'altérité linguistique dans le texte[19] ». Son corpus dans *Le Trafic des langues : Tradition et culture dans la littérature québécoise* comprend entre autres Nicole Brossard, A.M. Klein, Daniel Gagnon, Régine Robin, Monique Larue, Francine Noël, Marco Micone, Robert Lepage et Jean Forest. Catherine Leclerc fera un examen des enjeux du plurilinguisme dans la littérature anglo-québécoise dans son article « "With the energy that follows une nuit blanche", ou du français dans la littérature anglo-québécoise », dans sa thèse de doctorat et dans l'édition de *Voix et images* qu'elle a dirigée[20]. Dans cette édition sur la littérature anglo-québécoise, on retrouve des articles entre autres sur Gail Scott, A.M. Klein, Jacques Brault et Mordechai Richler. Rainier Grutman, pour sa part, fait l'étude de ce qu'il nomme l'hétérolinguisme dans des textes du XIXe siècle québécois. Son ouvrage révèle que les contes, romans et légendes du Québec, même à cette époque, faisaient place à l'anglais, au latin, à différentes formes du français et parfois aux langues amérindiennes ou créoles[21].

Dans le domaine du théâtre, on a longtemps parlé (et on parle encore!) du joual de Michel Tremblay, mais les manifestations récentes du plurilinguisme dans le théâtre québécois soulèvent aussi beaucoup d'intérêt. Jeanne Bovet retrouve dans les pièces plurilingues de Robert Lepage et de Larry Tremblay des stratégies de rapport intime à l'autre et à soi[22]. « The Dragonfly of Chicoutimi », une pièce québécoise de Larry

---

[19] Sherry Simon, *Le Trafic des langues,* Montréal, Boréal, 1994, p. 19.
[20] Catherine Leclerc, « "With the energy that follows une nuit blanche", ou du français dans la littérature anglo-québécoise » [en ligne], http://orees.concordia.ca/archives/numero2/essai/catherineLeclerc.html; Leclerc, « Des langues en partage? » et *Voix et images*, 90 Printemps 2005.
[21] Grutman, *Des langues qui résonnent.*
[22] Bovet, « Du plurilinguisme comme fiction identitaire », p. 19.

Tremblay écrite en anglais avec une syntaxe française, a même mérité une édition de la collection « Territoires » des Herbes Rouges dans laquelle on trouve un dossier critique de cinq articles[23]. Pour ce qui est de Robert Lepage, Sherry Simon et Jeanne Bovet ont traité de lui dans un ouvrage lui étant consacré, dans des articles nommés « Robert Lepage and the languages of spectacle » et « Identity and universality : multilingualism in Robert Lepage's theater »[24].

2) Plurilinguisme littéraire en Acadie et au Canada français

En Acadie et en Ontario aussi, semble-t-il, les auteurs et les critiques sont habités par la « surconscience linguistique » décrite par Lise Gauvin. La recherche témoigne de l'intérêt porté aux manifestations linguistiques dans les littératures issues de ces contextes. Catherine Leclerc traite spécifiquement de Patrice Desbiens et de Jean Babineau dans sa thèse de doctorat[25]. Elle souligne que le plurilinguisme littéraire franco-ontarien, comme celui de l'Acadie, d'ailleurs, « s'avère hyper-conscient de lui-même et de ses enjeux, tout comme il semble s'accompagner inévitablement d'un métadiscours[26] ». Jules Tessier relève aussi l'usage de « l'anglais comme élément esthétique à part entière » chez Patrice Desbiens, Charles Leblanc et Louise Fiset[27]. Raoul

---

[23] Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Québec, collection "Territoires", Les herbes rouges, théâtre, 2005, [1995].
[24] Joseph I. Donohoe et Jane M. Koustas (dir.), *Theater sans frontières: essays on the dramatic universe of Robert Lepage*, East Lansing, Mich., Michigan State University Press, 2000.
[25] Leclerc, « Des langues en partage ».
[26] *Ibid.*, p. 246.
[27] Jules Tessier, « De l'anglais comme élément esthétique à part entière chez trois poètes du Canada français : Charles Leblanc, Patrice Desbiens et Guy Arsenault » dans André Fauchon (dir.), *La production culturelle en milieu minoritaire*, Winnipeg, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1994, p. 255-273.

Boudreau traite du rapport aux langues dans le contexte acadien, entre autres chez Gérard Leblanc, France Daigle et Jean Babineau[28]. Pour ce qui est du théâtre, François Paré et Jane Moss suggèrent que la langue est encore trop soumise à la norme de la littérature écrite[29].

Dans l'Ouest canadien, on retrouve aussi des écrits sur le rapport à la langue et aux langues, en particulier l'anglais[30]. Quand on examine le théâtre francophone de l'Ouest, c'est à partir du paradigme culturel identitaire, et l'on rattache l'usage des langues à ce paradigme[31]. La littérature francophone de l'Ouest canadien demeure toutefois l'endroit d'un manque de traduction vers l'anglais, et ainsi, d'un manque d'étude sur cette traduction.

---

[28] Cf. Raoul Boudreau, « Le rapport à la langue comme marqueur et producteur d'identités en littératures acadienne », dans Andrée Fortin (dir.), *Produire la culture, produire l'identité?* Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2000, et « L'hyperbole, la litote, la folie : trois rapports à la langue dans le roman acadien », dans Lise Gauvin (dir.), *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999.

[29] François Paré, « La dramaturgie franco-ontarienne: la langue et la loi », *Jeu*, 73, 1994, p. 28-32 ; François Paré, « Franco-Ontarian and Acadian Theatre in the 1990s: Staging Minority Culture » dans Rachel Killick (dir.), *Uncertain Relations : Some Configurations of the 'Third Space' in Francophone Writings of the Americas and of Europe*, Oxford, England, Peter Lang, 2006 ; Jane Moss, « Le Théâtre franco-ontarien: Dramatic Spectacles of Linguistic Otherness », *University of Toronto Quarterly: A Canadian Journal of the Humanities*, 2000 Printemps, 69 (2), 587-614,

[30] J.R. Léveillé, « Rapport des écrivains franco-manitobains à la langue française », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 12 no 1, 2000, p. 5-28.

[31] Voir entre autres Jane Moss, « The Drama of Identity in Canada's Francophone West », *American Review of Canadian Studies*, Printemps 2004, 34 (1), p. 81-97, Jane Moss, « Les théâtres francophones post-identitaires : État des lieux », *Canadian Literature*, Hiver 2005, 187, p. 57-71 et Lise Gaboury-Diallo, « Enjeux identitaires dans la dramaturgie franco-manitobaine contemporaine », colloque *(Se) Raconter des H/histoires*, Université d'Ottawa, le 19 octobre 2007, actes du colloque à paraître.

3) Traduction

La question de la traduction littéraire au Canada a été beaucoup étudiée pour les enjeux politiques et culturels qu'elle recèle, en particulier par la voie de la traduction théâtrale. Selon Barbara Godard,

> Theatre translation [...] has been the most fully theorized field of translation activity in the Canadian context, where francophone critics and theoreticians such as Jean Delisle, Jane Koustas, Louise Ladouceur, and, most eminently, Annie Brisset have examined the social effects of translated theatre texts in the political relations of Quebec and the rest of Canada from the perspective of the margin constituted by the national and global hegemony of English.[32]

On peut rajouter à cette liste de critiques et de théoriciens Glen Nichols pour la traduction du théâtre en Acadie, où il tente de situer la relation entre la traduction et la mise en scène des pièces acadiennes[33]. Pour ce qui est de l'Ontario, Robert Dickson met en valeur la place prépondérante du bilinguisme et du biculturalisme dans la traduction du théâtre franco-ontarien[34].

4) Traduction du théâtre plurilingue de l'Ouest canadien

La recherche sur la traduction du théâtre bilingue ou plurilingue, par contre, se fait rare, et l'on aura aussi remarqué la quasi-absence de recherche sur ces phénomènes dans l'Ouest canadien. On observe cependant l'émergence de préoccupations connexes chez Louise Ladouceur, dont les articles « Write to speak : Accents et alternances dans les

---

[32] « Between Performative and Performance: Translation and Theatre in the Canadian/Quebec Context », *Modern Drama*. 43: 3 [en ligne]. Pour plus de détails et pour la note de bas de page reliée à cette citation, voir l'article ici cité.

[33] Glen Nichols, « Acadian Theatre : Case Study for Translating and Directing », communication pour le colloque *Staging Translated Plays*, University of East Anglia, UK, 28 au 30 juin 2007, actes du colloque à paraître.

[34] Robert Dickson, « La traduction théâtrale en Ontario français », *Jeu*. 73, 1994, p. 60-66.

textes dramatiques écrits et traduits au Canada » et « La parole bilingue en traduction : Performing Bilingual Plays for Francophone Audiences » témoignent d'un intérêt pour le théâtre bilingue de l'Ouest canadien et sa traduction[35].

La présente recherche cherchera donc à couvrir un espace géographique peu étudié dans la recherche sur la traduction du théâtre au Canada, c'est-à-dire celui de l'Ouest. Plus encore, elle cherchera à explorer le bilinguisme que manifestent certains textes dramatiques de cette région et à exposer des façons de le traduire. Finalement, contrairement à la plupart des recherches sur la traduction, cette étude précède la traduction au lieu de la suivre, et elle propose donc une réflexion sur les stratégies envisageables.

B. Une méthodologie du colinguisme

Cette recherche s'appuiera principalement sur le concept de colinguisme mis de l'avant par Catherine Leclerc dans sa thèse doctorale. En introduction de ce mémoire, nous avons résumé ce concept comme « une forme de code-switching littéraire qui ferait place à la réciprocité[36] » tout en insistant sur un partenariat équitable des langues. Pour évaluer le colinguisme des littératures, Leclerc cherche à voir si la cohabitation des langues arrive à secouer la narration du texte au lieu de rester tout simplement dans le domaine des dialogues. Dans ce dessein, elle utilise des outils de l'analyse bakhtinienne, de la sociolinguistique, des théories du post-colonialisme et de la traductologie.

---

[35] On trouvera le premier article dans *Target: International Journal of Translation Studies*, 2006, 18 (1), p. 49-68 et le deuxième dans les actes du colloque *Staging Translated Plays*, University of East Anglia, UK, 28 au 30 juin 2007, à paraître.
[36] Leclerc, « Des langues en partage », p. 45.

1) « une forme de code-switching[37] »

Leclerc emprunte, entre autres, la notion du code-switching de la sociolinguistique pour désigner « l'usage en alternance de plus d'une langue au cours d'un même événement discursif, voire d'un même énoncé[38] ». Ce concept lui sert non seulement à désigner des pratiques discursives interlinguistiques, mais à désigner les rapports du pouvoir social qui s'y rattachent. Leclerc s'inspire des travaux de Monica Heller sur les enjeux sociopolitiques révélés par l'usage du code-switching pour essayer, comme elle, de voir « the ways in which groups struggle over resources, and the ways in which individual members of a community contribute to that struggle by creatively and strategically exploiting their linguistic resources in key interactions[39] ». Comme le note Catherine Leclerc, cette analyse du code-switching se rapproche des travaux de Pierre Bourdieu sur l'économie des échanges linguistiques, en particulier sur le marché linguistique et la domination symbolique. Ainsi, on se réfèrera souvent à la circulation, à l'interaction et à la hiérarchisation des pratiques linguistiques, tout en prenant en compte les possibilités de modification et de manipulation de l'organisation sociale par les comportements linguistiques[40].

---

[37] *Ibid.*
[38] *Ibid.*, p. 41.
[39] Monica Heller, « The politics of codeswitching and language choice », *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, no 13, 1992, p. 139-140, cité dans Leclerc, « Des langues en partage », p. 66.
[40] Leclerc, « Des langues en partage », p. 66.

2) « qui ferait place à la réciprocité[41] »

La valeur réciproque accordée au colinguisme provient de l'exploration bakhtinienne et postcoloniale des relations que peuvent entretenir les langues quand elles se rencontrent dans un texte plurilingue. Catherine Leclerc tire en particulier de Bakhtine sa notion de dialogisme, c'est-à-dire la subjectivité et la multiplicité des voix dans l'être humain et son discours. Par l'analyse des influences des langues et des voix les unes sur les autres, au lieu de celle de leur simple juxtaposition, Bakhtine tente de minimiser la caractérisation des personnages comme objets. On est invité par Bakhtine à voir le plurilinguisme comme la base d'un dialogue interactif entre locuteurs et à l'intérieur même du locuteur, les portant à la confrontation mais aussi à l'échange de perspectives. On est aussi invité à prendre garde de ne pas figer le locuteur dans ses particularités linguistiques ou de le fétichiser[42], ni, à l'autre extrême, de l'assimiler par un désir de s'approprier sa différence. Le dialogisme bakhtinien dans le colinguisme de Leclerc lui permet d'envisager l'échange des langues dans un usage social, échange qu'elle situera, dans le roman, au niveau de la diégèse, c'est-à-dire de la narration[43].

3) « tout en insistant sur un partenariat équitable des langues[44] »

Cette dernière partie du colinguisme, où Catherine Leclerc insiste sur l'équité du rapport des langues, lui provient en grande partie de la traductologie. Elle cite George Steiner, l'un des pionniers de la traductologie, qui stipule que « [t]he enactment of reciprocity in order to restore balance is the crux of the *métier* and morals of

---

[41] *Ibid.*, p. 45.
[42] Notion de Homi Bhabha, d'après Bakhtine.
[43] Leclerc, « Des langues en partage », p. 54-65.
[44] *Ibid.*, p. 45.

translation[45] ». Cette exigence d'équilibre problématise la traduction lorsqu'est pris en considération le rapport inégal des langues qu'elle met en évidence. Ainsi, la grande majorité des textes traduits provient de langues dominantes; l'anglais importe peu de textes par la traduction mais en exporte beaucoup[46]. Face à de tels enjeux, la traduction se doit d'avoir, selon Antoine Berman, une visée éthique, car « l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est *rien*[47] ». Comme la traduction, les textes colingues auront cette visée éthique, celle d'assurer l'équité du partenariat des langues. De même, la traduction des textes colingues devra se décentrer pour éviter de tomber dans les pièges des rapports inéquitables, soit l'assimilation ou la fétichisation. Pour des littératures aux langues plurielles, « il faut reconceptualiser la traduction pour y voir une opération qui n'aboutit pas toujours à un résultat homogène mais qui – à l'instar des identités culturelles du monde contemporain – se confronte en permanence à l'inachevé.[48] »

C. Une typologie colingue pour le théâtre

Bien qu'utopiste (et Leclerc l'avoue), le concept du colinguisme demeure d'une forte valeur heuristique, en ce qu'il nous permet de découvrir le rapport des langues dans les textes que nous allons analyser. Certaines de ses approches sont innovatrices.

---

[45] George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation: Second Edition,* Oxford et New York, Oxford University Press, 1992 , [1975], p. 318, cité dans Leclerc, « Des langues en partage », p. 75.
[46] Leclerc, « Des langues en partage », p. 76, citant Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londres et New York, Routledge, 1995, p. 12-17.
[47] Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique (Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin)*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1984, p. 16, cité dans Leclerc, « Des langues en partage », p. 75.
[48] Simon, *Le trafic des langues*, p. 181.

L'approche sociopolitique du code-switching, par exemple, a rarement été mise en pratique pour investiguer des productions artistiques. Pourtant, ces productions artistiques cherchent souvent à représenter des réalités sociolinguistiques elles-mêmes plurilingues. Le rapprochement possible entre la sociolinguistique des rapports de force et l'étude du plurilinguisme par le colinguisme doit donc se faire en reliant l'esthétique poétique de l'usage alterné des langues avec la contestation politique de cet usage. Le rapprochement entre les deux permettra d'encadrer le discours stylisé de Prescott avec le contexte sociopolitique d'où il écrit.

Certaines de ces approches se révèleront aussi moins applicables au théâtre, Leclerc ayant conçu le colinguisme pour le genre romanesque. La distinction entre les niveaux de la diégèse et du dialogue, par exemple, aura peu d'importance pour le théâtre. Sur ce, il faut se rappeler les mises en garde de Jeanne Bovet et de Susan Bassnett-McGuire sur la nécessité de concevoir le texte de théâtre en performance, ce qui, à la fois, complexifie la traduction et lui dégage d'autres pistes. Il me semble donc important de définir des unités de mesure du colinguisme propres au théâtre et à ses paramètres, des unités opérantes qui s'inspirent elles-mêmes des travaux de Leclerc. Ainsi, en conclusion de sa thèse, elle stipule que « le colinguisme favorise le développement d'une typologie plus affinée des littératures plurilingues[49] ». En outre, les pièces du recueil *Big, Bullshit et Sex, lies et les Franco-Manitobains* ne contiennent pas toutes le même degré d'hétérolinguisme. En respectant la dialectique texte-performance qui habite le texte de théâtre, nous reprendrons les distinctions de Leclerc pour parler de formes timides, intermédiaires et audacieuses du colinguisme au théâtre. Ces formes seront déterminées

[49] Leclerc, « Des langues en partage », p. 322.

par l'inscription des langues dans le texte et le jeu linguistique des comédiens en performance.

1) Formes timides de colinguisme

Dans les formes timides du colinguisme, des langues étrangères influencent le parcours et le discours des personnages, mais on s'y réfère plus souvent qu'on s'en sert dans le texte[50]. Des emprunts sporadiques à d'autres langues s'immiscent à la langue principale, mais sont presque toujours accommodés, voire assimilés par cette dernière afin d'assurer une compréhension quasi-totale. Les mots ou expressions de langues étrangères sont souvent plantés dans le texte pour y affirmer une présence étrangère, souvent à saveur exotique, réaliste ou jugée intraduisible par l'auteur. Le reste du texte, par contre, traduit l'expérience culturelle et linguistique dans la langue principale. Vocalisés par les comédiens, des accents ou des intonations peuvent aussi inscrire une présence étrangère à une langue parlée. Selon Ladouceur,

> L'accent est une mine d'information sur l'origine, la classe sociale, le niveau d'instruction et même l'orientation sexuelle (pensez au parler gay). L'accent, c'est de l'identité qui ne veut pas se taire et lorsque la langue du texte relève d'un code inconciliable avec une façon de dire, ça sonne faux et le public ne s'y trompe pas. En ce sens, parce qu'il est oral, le texte de théâtre travaille doublement dans les zones identitaires de la langue.[51]

La cohabitation visuelle et auditive des langues peut aussi figurer à titre de forme timide du colinguisme : dans le surtitrage conventionnel, par exemple, ou dans les éditions bilingues de pièces. Leclerc écrit d'ailleurs que « les éditions bilingues, où un texte et sa

---

[50] *Ibid.*

[51] Ladouceur, Louise, « Oralité et hybridité du texte de théâtre canadien-français en traduction anglaise », dans Jean Morency, Hélène Destrempes, Denise Merkle et Martin Pâquet (dir.), *Des cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota Bene, 2005, p. 412.

traduction sont mis côte à côte de façon à être lus à la lumière l'un de l'autre, peuvent être conçus comme des variations sur le modèle de colinguisme[52] ». Leclerc rappelle aussi que « parce qu'elles reproduisent un récit déjà existant en une autre langue plutôt que de mettre deux langues en partage dans la constitution d'un seul récit, [les éditions bilingues conventionnelles] ne sont pas colingues au sens où nous l'entendons ici [c'est-à-dire audacieuses][53]. » Les éditions bilingues, comme le surtitrage, mettent côte à côte un texte et sa traduction qui livre le même message. Il va de soi que le texte colingue timide et sa performance sont accessibles à un public unilingue.

2) Formes intermédiaires de colinguisme

Le code-switching et le code-mixing interfèrent souvent matériellement dans les formes intermédiaires de colinguisme. Certaines mesures sont prises pour traduire dans le texte l'apport des autres langues, mais cette traduction reste souvent inachevée, pour reprendre le terme de Simon[54]. Simon utilise ce terme pour se référer, entre autres, à un processus d'hybridation linguistique où « le texte fait référence à une multiplicité de codes[55] ». L'accent et les intonations sont intensifiés et les comédiens dialoguent en plusieurs langues. Dans les éditions bilingues et le surtitrage, des formes intermédiaires du colinguisme peuvent exister lorsque que les langues interagissent pour créer un nouvel espace ludique. Le jeu subtil entre le scénario et le texte doublé ou surtitré, par une traduction qui parodie le texte, peut composer une forme intermédiaire du colinguisme. La non-correspondance ludique entre le texte en performance et les surtitres, dans leurs

---

[52] *Ibid.*, p. 74.
[53] Leclerc, « Des langues en partage », p. 74.
[54] Simon, *Le trafic des langues.*
[55] *Ibid.*, p. 28.

langues respectives, mettent en valeur un genre de réciprocité entre les deux. L'expérience théâtrale est plus riche pour des spectateurs qui connaissent les langues en interaction. Cependant, le texte et la performance demeurent accessibles pour un public qui n'a pas toutes les ressources linguistiques qui y sont utilisées.

3) Formes audacieuses de colinguisme

Ce sont aux formes audacieuses de colinguisme que Leclerc fait référence dans sa thèse doctorale. À titre d'exemples de colinguisme audacieux, elle mentionne « L'homme invisible/The Invisible Man » de Patrice Desbiens, *Bloupe* de Jean Babineau, *Heroine* de Gail Scott, *Between* de Christine Brooke-Rose et *Hellman's Scrapbook* de Robert Majzels. Dans ces romans et ces récits, c'est la notion de la langue tutélaire inspirée de Harel qui est remise en question. Au théâtre, ce degré audacieux de colinguisme fait basculer l'espace linguistique du plateau comme la notion de langue tutélaire. La forte cohabitation des langues, le dialogue entre elles et le code-switching constant rendent très difficile la compréhension pour ceux qui ne connaissent pas les langues employées. À son niveau le plus poussé, le colinguisme peut faire fi de la traduction dans une parodie de surtitrage ou d'édition bilingue, en présentant deux versions qui ne se reproduisent plus du tout dans la signification, ou qui, dans une esthétique de la *traducson*, inventent des mots pour ne reproduire que la sonorité du texte[56].

On remarquera que dans ses formes les plus extrêmes, le colinguisme touche presque à l'utopie. Les trois formes suggérées ici proposent cependant une façon

---

[56] Le terme « *traducson* » provient de Laurence Venuti, *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, Londres et New York, Routledge. L'un des exemples les plus connus est sûrement celui de Luis d'Antin Van Rooten, *Mots d'heures, gousses, rames: the d'Antin manuscript*, New York, Harmondsworth, Penguin Books, 1980, 1967.

d'appréhender et de comparer les instances de plurilinguisme littéraire afin de mieux pouvoir les traduire.

CHAPITRE II

A. *Big, Bullshit, Sex, lies et les Franco-Manitobains : pièces de théâtre*

En 2001, les Éditions du Blé publiaient dans leur collection Rouge un recueil d'un monologue et de deux pièces de Marc Prescott, *Big, Bullshit, Sex, lies et les Franco-Manitobains*, présenté par l'auteur, selon la quatrième de couverture, « à la demande générale[57] ». Le dramaturge se qualifiait pour la collection Rouge, qui se « consacre aux nouveaux écrivains et à la nouvelle écriture dans la vallée de la rivière Rouge[58] », car il n'avait jamais publié par lui-même auparavant. Il avait, par contre, déjà écrit les pièces « Sex, lies et les F.-M.» en 1993; « Leçon privée » en 1995; « Un pas de géant pour l'humanité » en 1996; « Big », « Bonne fête Nathalie », « Et si Dieu jouait aux dés », « L'année du Big-Mac » et « Les valises » en 1998; « La demande de subvention » en 1999 et « Bullshit » en 2000[59]. Il avait aussi traduit « O.V.N.I.R.E.X. » d'Edward Roy en 1997 et « Salvation » de Robin Andrew Wilcock en 1998 pour le Cercle Molière de Saint-Boniface. En 1993, il participait à la production de la pièce « Sex, lies et les F.-M.», dans laquelle il jouait le rôle de Lui, alors qu'il faisait partie du Théâtre Chiens de soleil du Collège universitaire de Saint-Boniface. Sur la force de ce texte, soumis à l'école nationale de théâtre dans son concours d'entrée, il est accepté dans le programme d'écriture dramatique, où furent créées les pièces « Leçon privée », « Un pas de géant

---

[57] Prescott, quatrième de couverture. On y voit l'auteur ligoté en noir et blanc en-dessous d'une affiche proclamant « MARC PRESCOTT À la demande générale ».

[58] « J.R. Léveillé, lauréat du Manitoba Writing and Publishing Lifetime Achievement Award », [en ligne], http://www.livres-disques.ca/editions_ble/home/dynamic.cfm?id=539 (page consultée le 30 novembre 2007).

[59] « Marc Prescott », dans le Répertoire des auteurs dramatiques du CEAD, [en ligne], http://www.cead.qc.ca/repw3/prescottmarc.htm (page consultée le 30 novembre 2007).

pour l'humanité », « Bonne fête Nathalie » et « L'année du Big Mac ». Cette dernière pièce est alors « l'un des plus grands succès populaires qu'ait connu l'École nationale de théâtre du Canada[60] ». Le Théâtre de la Seizième produisait sa pièce « Et si Dieu jouait aux dés? » en septembre 1998 avant qu'elle ne soit reprise à Saint-Boniface et à Lyon. Son conte « Big » a été produit par le Théâtre du Nouvel-Ontario et publié en 1999 avec le recueil *Contes d'appartenance* assemblé par Yvan Bienvenue aux Éditions Prise de Parole. La pièce « La demande de subvention », datant elle aussi de 1999, est en fait un court texte radiophonique pour la Société Radio-Canada. En 2001, sa pièce « Poissons », a été présentée par le Cercle Molière pour clore et célébrer sa 75^{e} saison. C'est la pièce que l'on connaîtra plus tard comme « Bullshit », mais à cette époque, le Cercle Molière avait retenu « Poissons » puisqu'ils estimaient que le titre « Bullshit » pouvait être offensif à ses abonnés. Cette production remporta le prix du Masque de la production franco-canadienne de l'Académie québécoise du théâtre. Il était alors temps de publier des pièces de Marc Prescott à titre de « nouvel écrivain » dans la collection Rouge. L'autre critère de sélection pour cette collection, celui de l'écriture, peut se référer autant à la création récente qu'à de nouveaux styles d'écriture chez les auteurs oeuvrant dans la vallée de la rivière Rouge. À ce titre, il est révélateur que les trois pièces choisies pour le recueil soient celles de Prescott dans lesquelles on trouve le français le plus anglicisé, ainsi qu'une bonne part d'anglais. Ce sont aussi les pièces qui s'ancrent le plus dans l'environnement spécifique de la rivière Rouge du Manitoba et de ses communautés francophones.

---

[60] Prescott, quatrième de couverture.

Depuis ce recueil, Les Éditions du Blé ont publié deux autres pièces de Marc Prescott : *Encore* en 2003 et *L'année du Big Mac* en 2004. La pièce *Encore*, selon l'auteur, devait servir à prouver à sa communauté qu'il pouvait écrire en « bon » français, pas seulement en français oralisé et anglicisé. Le français de cette œuvre est très normatif et on y trouve peu de référents culturels. C'est aussi la seule publication de Prescott qui ne figure pas dans la collection Rouge. L'année 2004 a aussi été celle de la publication de la pièce « Séquestrés » de Glen Joyal, traduite par Prescott, une pièce que l'auteur a écrite dans l'intention qu'elle soit présentée en traduction. En 2006, la Fondation pour l'avancement du théâtre francophone au Canada présente à Marc Prescott un prix d'excellence. La prochaine pièce de l'auteur et traducteur voit le jour en 2007, quand l'UniThéâtre d'Edmonton lui commande un texte dramatique sur le drame économique et écologique, mais de prime abord, humain, de Fort McMurray. La pièce qui en résulte est *Fort Mac*, produite pour la première fois le 12 avril 2007 à Edmonton. Cette pièce ainsi que la traduction signée par Prescott de « Les lions et leurs ponts » de Glen Joyal n'ont pas encore, en cette fin d'année 2007, été publiées.

S'il est ici question du recueil *Big, Bullshit, Sex, lies et les Franco-Manitobains*, c'est qu'il fait montre d'une esthétique bilingue beaucoup plus manifeste que dans le reste des écrits de Prescott. Quand il se mettra à la recherche de plus grands publics, l'auteur se rendra compte qu'il faudra qu'il change ses langues d'écriture. Prescott justifie ainsi la pièce « Encore » en disant « j'avais jamais écrit de pièces en français. Il y avait toujours du franglais, tout le temps de l'anglais. J'ai écrit une pièce en français standard, très normatif, disons un français international, français radio-canadien[61] ». Ses prochaines

[61] Marc Prescott, Communication personnelle avec l'auteure, Edmonton, le 15 mars 2007.

pièces feront aussi peu de place au jeu des langues de ses premières pièces, ce qui leur permettra de s'exporter plus facilement vers le Québec. Car, selon lui, c'est la condescendance plutôt que la compréhension qui a marqué ses publics là-bas : « [Au Québec, j'] avais l'impression d'être un animal exotique dans un pet shop. C'est cute ça, comme si on pouvait trouver le chiac cute, *Évangéline* c'est cute, les Cajuns, c'est cute. C'comme si on [nous] prenait presque [en] pitié[62] ». Si le projet du bilinguisme dramatisé par Prescott est peu compris au Québec, il sera encore moins compris par des publics qui n'en comprennent que les parties en anglais, puisque la langue principale de ses textes dramatiques demeure le français. C'est la raison pour laquelle cette étude porte sur les enjeux linguistiques de ses textes qui problématisent une traduction vers l'anglais.

B. « Big », ou le monologue polyphonique

Selon les notes liminaires de la pièce, « Big » « a été présenté le jeudi 4 juin 1998 au Théâtre du Nouvel-Ontario (Sudbury), lors d'une soirée intitulée *Les Contes d'appartenance*, basée sur le concept original des *Contes urbains* du Théâtre Urbi et Orbi de Montréal. Le texte de neuf pages est le monologue d'un ex-drogué qui se rend compte des impacts de promesses faites à son meilleur ami « pusher » lors d'une soirée hallucinatoire. S'il prend conscience du fait que son ami cherche à donner du *Draino* à Mona, une amie enceinte qui avait fait promettre de ne jamais la laisser prendre de cocaïne dans cet état, c'est qu'il se rappelle aussi son propre pacte de la même soirée, celui de vivre sa vie pleinement, alors qu'il s'est beaucoup calmé depuis cette époque. Selon Bernard Lavoie, « Logique démente n'est pas limitée dans le temps. Cette fidélité

---

[62] *Ibid.*

inhabituelle, brutale et exemplaire permet à Marc Prescott de créer un univers étrange et inquiétant d'une rare intensité théâtrale[63] ».

Cet univers est mis en forme par plusieurs intrusions de l'anglais dans le français, déterminés à la fois pour le texte et pour la performance. La seule note de l'auteur stipule que « Les mots en *italiqués* se prononcent en anglais[64] ». Cette indication de la présence de cette langue en performance est explicitement de l'auteur, alors que souvent, elle est ajoutée par les comédiens. Dès la première ligne, les mots en italiques jalonnent le parcours de la lecture : « *Rock'n'Roll,* estie! Eille, *Big! Alright man!* Je suis content que t'es là, *Big! Cool!* [65] » Plus tard dans le même paragraphe, c'est un « *Harley fuckin' Davidson!* » qui mérite le « *Rock'n'Roll,* estie! [66] ». Jules Tessier retrouve cette stratégie d'utilisation de l'anglais chez d'autres écrivains minoritaires où cette langue sert à parler de réalités américaines ou anglaises ambiantes jugées intraduisibles[67]. Des interjections de l'anglais populaire et de références culturelles américaines parsèment, comme dans les exemples précédents, les imitations que fait le personnage de son meilleur ami « pusher », mais aussi, à un degré moindre, le discours du personnage principal, dans la voix qu'il assume pour lui-même. Décrivant la soirée hallucinatoire, le personnage parle d'un « *acid-lick-party* » :

> Y a cinquante personnes qui sont venues licher son tapis. Y avait des gros *bikers* en cuir, des petites pitounes avec des gros balcons, des drogués, des *burn-outs* pis des *rednecks* avec des *belt-buckles* plus gros que ma tête. *These are the people in my neighbourhood. « Come on, man! Lick the carpet! Lick the carpet! Lick the carpet! »* J'ai liché le tapis pis je vous le jure, c'était le *trip* du siècle. Eille, j'ai

---

[63] Bernard Lavoie, « Compte-rendu », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 13, no 1, 2001, p. 89.
[64] Prescott, « Big », *Big, Bullshit, Sex, Lies et les F.-M,* p. 10.
[65] *Ibid.*, p. 11.
[66] *Ibid.*
[67] Tessier, p. 258-260.

même parlé avec Dieu! Oui, monsieur, Diyeu! Le grand *boss* lui-même. Y nous a parlé, à moé pis à Jos. Pis ç'a changé nos vies.[68]

L'intrusion de l'anglais semble ici collaborer à une plus grande stratégie d'oralité dans le texte. Cette stratégie est déjà présente dans l'utilisation du français canadien dans le texte, qui, selon Laurence Véron, se fait à trois niveaux, ceux de la prononciation, de la syntaxe et du lexique[69]. La prononciation se trouve dans l'écriture phonétique de mots comme « y », « Diyeu », « moé », « liché » et « ç'a » en français, et par la prononciation anglaise des mots en italiques. La dimension syntaxique se fait sentir, par exemple dans des phrases comme « tu sens-tu ça, toé?[70] » où un « tu » supplémentaire est ajouté aux phrases interrogatives, et comme « Ça se sent ces affaires-là[71] », où le « là » met l'accent sur un mot en particulier. De surcroît, l'ajout de mots en anglais change la formation syntaxique des phrases, comme dans les cas suivants : « Ça l'air à aller ben mal à *shop*[72] » et « elle avait jamais pensé qu'elle deviendrait *addict* pis qu'elle pensait pas que ç'allait être si difficile d'arrêter[73] ». Quant à la dimension lexicale, Véron insiste sur le jeu « canadien » des sens possibles entre le français et l'anglais[74]. Vu la longueur de ce texte, on retrouve peu d'expérience de ce jeu; par contre, le lexique anglais, canadien et américain contextuel joue lui-même un grand rôle dans l'ancrage géographique et social du monologue. D'ailleurs, Véron soutient que, sur un plan lexical aussi, les sacres chez

---

[68] *Ibid.*, p. 12.
[69] Laurence Véron, « La production théâtrale universitaire au Manitoba français : la voix d'une minorité francophone ou des voix francophones minoritaires? », dans André Fauchon (dir.), *La production culturelle en milieu minoritaire*, Winnipeg, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1994, p. 278.
[70] Prescott, « Big », p. 18.
[71] *Ibid.*, p. 16.
[72] *Ibid.*
[73] *Ibid.*
[74] Véron, p. 278.

Prescott sont très « canadiens ; ils sont tous tirés du vocabulaire de la religion : "criss", "'stie", "tabarnaque", etc.; alors que les jurons de France ont tendance à appartenir plutôt au domaine scatologique ou sexuel[75] ». Nous ajouterons que ces sacres du domaine scatologique ou sexuel seront empruntés, chez Prescott comme dans le contexte canadien de Véron, de l'anglais. En effet, ce sont des « shit » et des « fuckin' » qui parsèment le texte au lieu de leurs équivalents français. Cette stratégie d'oralité française et anglaise dans « Big » contribue à montrer chez les personnages ce que Lavoie appelle « une verve sous-prolétarienne qui les rend à la fois sympathiques et rebutants, menaçants et attirants[76] ». Malgré la superficialité des personnages, on reconnaît en eux un quotidien et un rapport aux langues en commun.

« Big » se situe dans les formes timides du colinguisme de l'hybridité. Le code-switching et le code-mixing s'y intègrent sans paraphrase traductrice ou explicative. Dans les phrases « [j]'étais à l'aise, j'étais avec mon *best bud* pis le mur respirait… *but what the fuck*, hein? Pis tout à coup, on a eu une drôle de sensation[77] », l'auteur ne donne pas d'équivalent à la partie anglaise de l'énoncé. On retrouve aussi les phrases vues précédemment « *These are the people in my neighborhood. "Come on, man! Lick the carpet! Lick the carpet! Lick the carpet!"*[78] », où le personnage principal se parle en anglais alors que les autres lui parlent aussi dans la même langue. Il est cependant important ici de rappeler la distinction que fait Jane Hill entre l'utilisation de la langue

---

[75] *Ibid.*
[76] Lavoie, p. 90.
[77] Prescott, « Big », p. 18.
[78] *Ibid.*, p. 12.

comme accessoire ou comme système de représentation à part entière[79]. Les exemples précédents sont parmi les rares exemples à avoir quelque importance sur le fil de l'anecdote racontée; les autres instances de code-switching forment surtout des charnières de discours, des « à côté » et des noms d'objets ou de réalités jugés comme intraduisibles. Par contre, l'auteur a insisté sur la prononciation anglaise de ces articles, augmentant leur proéminence en performance dans une pièce en grande partie stylisée sur un français canadien. Les occurrences de l'anglais ne semblent pas tenir de l'exotisme mais plutôt du quotidien, du vécu. Elles empêchent la possibilité d'un quotidien unilingue en français en la confrontant à une autre réalité imbibée de références issues de multiples locations de l'anglais. Mais cette entrée de l'anglais n'est pas celle d'une assimilation tragique; elle semble plutôt permettre à l'auteur d'engager son personnage dans un conte prolétarien. La forte oralité du texte lui permet justement de toucher à cet aspect du conte qui lui donne une appartenance dans le peuple. Malgré cette appartenance et la voix unitaire qu'elle suppose, le texte et le personnage de Prescott réussissent à distinguer différentes voix et différents messages. Les personnages de Joe et du conteur poussent l'oralité et l'utilisation de l'anglais à différents degrés à l'intérieur du même monologue. Somme toute, cependant, la pièce maintient sa compréhensibilité pour une personne francophone avec une connaissance du contexte nord-américain, même si cette personne ne comprend pas l'anglais. Une telle personne arrivera à distinguer les différentes formes du discours dans le monologue du conteur. Néanmoins la mise en italiques de l'anglais contribue à le différencier de la langue à laquelle l'auteur croit que le texte appartient réellement, soit le français. Cette différenciation empêche l'anglais de participer également à la

---

[79] Jane H. Hill, « Hasta la vista baby : Anglo-Spanish in the American South West », *Critique of Anthropology*, no 13, p. 145-176.

représentation visuelle du texte, mais on peut voir en elle la mesure de contrôle qu'impose une langue en danger d'assimilation à une langue assimilatrice.

On pourrait d'ailleurs trouver dans la langue hybride des personnages les traces d'une représentation du bilinguisme soustractif, qui, en linguistique traditionnelle, se réfère au processus par lequel la langue seconde remplace peu à peu la première. La langue première, elle, s'appauvrit jusqu'à ce que la seconde soit la seule à pouvoir parler. Selon Leclerc, dans ce bilinguisme qui met en relief la perte, « l'utilisation de cette langue [l'anglais] au sein des communautés francophones a tendance à être perçue d'emblée sous l'angle du bilinguisme soustractif »[80]. Mais chez Prescott, il semble y avoir une fierté du bilinguisme hybride :

> Ce genre de mélange entre le français pis l'anglais, ce genre de français un peu bâtard [auquel] j'ai essayé d'apporter quelques notes de noblesse et puis aussi que je trouvais que c'était important de voir sur une scène. On voyait pas ça. L'utilisation que nous autres on faisait du franglais c'était plutôt on prenait un mot puis tout à coup on y ajoutait juste l'infinitif on avait un verbe tout à coup. Là on passait de hang out à hanger outer, chose qui cassait les oreilles de mes profs de français mais je trouvais ça assez ingénieux.[81]

Le colinguisme dans « Big » passera donc par une exploration ludique du potentiel hybride des langues. Au lieu d'être considéré automatiquement comme une perte, le bilinguisme par lequel les personnages peuvent utiliser les deux langues à la fois est considéré comme un jeu ingénieux.

En traduction anglaise, la force assimilatrice de l'anglais du texte original sera difficile à transmettre. Les italiques proposés par Mezei sont déjà présents, mais pour noter la prononciation anglaise dans le texte original, alors que Mezei les proposait pour

---

[80] Leclerc, p. 247.

[81] Marc Prescott, « Entrevue éclair », *ZigZag* [en ligne], http://www.radio-canada.ca/regions/zigzag/chron.asp?pk=1232. Ce commentaire sur « Sex, lies et les F.-M. » s'applique aussi à la langue hybride de « Big ».

la traduction. L'inversion des proportions linguistiques ou l'utilisation d'italiques inversés en traduction risquent de donner au français non pas un effet assimilateur mais un effet exotique ou ethnographique. Le rapport inégal des langues au pouvoir est à la source de ce paradoxe; c'est ce que révèle l'étude des traductions d'une langue officielle à l'autre au Canada. Prenons pour exemple le cas des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay, étudié d'ailleurs par Ladouceur, dans ses traductions par John Van Burek et Bill Glassco[82]. La première traduction de cette pièce, datant de 1968, faisait part d'une réalité québécoise intraduisible pour un public anglophone, une réalité qui arrivait à être perçue avec condescendance comme exotique, traditionnelle et tout simplement différente du soi. L'infiltration des anglicismes dans le joual est traduite par l'insertion de gallicismes et de calques français dans la traduction. Dans certaines productions, les comédiens prennent même un fort accent québécois. La traduction transforme aussi le niveau de langue populaire vers un niveau courant, tout en augmentant le nombre de sacres blasphématoires. Comme le souligne Ladouceur, le véritable problème de ces traductions, c'est qu'on

> se demande quelle fonction, sinon celle de souligner l'altérité du texte emprunté, peut remplir cet amalgame linguistique difficilement compréhensible pour un auditoire unilingue anglophone et qui ne correspond à aucun usage réel dans un contexte non exposé à la friction et à l'hybridation des langues.[83]

Il faudra ainsi, en traduction, trouver des moyens de transmettre la dualité linguistique de « Big » sans avoir recours à des amalgames linguistiques dont la seule fonction serait de souligner l'altérité présentée sur scène.

---

[82] Ladouceur, *Making the Scene*, p. 106.
[83] *Ibid.* p. 107.

C. « Sex, lies et les F.-M. » : les langues en otage

La pièce « Sex, lies et les F.-M. » (Franco-Manitobains), la première de Prescott, est sûrement celle où il entretient la plus grande cohabitation du français et de l'anglais. L'aventure débute la veille de Noël; *Elle* attrape *Lui* alors qu'il tente de la cambrioler, l'assomme et l'attache en attendant l'arrivée des policiers. *Elle,* c'est Nicole, une Franco-Manitobaine de vingt-trois ans, « belle, gauche, timide. Intelligente. Elle est ennuyeuse et ennuyée, sans en être consciente pour autant[84] ». *Lui*, c'est Jacques, un Franco-Manitobain de vingt-cinq ans « beau, rusé, sociable. Ennuyé sans jamais être ennuyeux, tout en le sachant trop bien[85] ». Leur rencontre dans le premier acte leur permet de mettre en scène des confrontations entre des perspectives divergentes de la francophonie manitobaine.

Ces confrontations sont mises en relief par les façons de parler des personnages : Nicole, qui enseigne le français, utilise habituellement un français normatif, comme dans le passage suivant : « Franchement. Vous ne pensiez pas que j'allais vous laisser partir à cause de votre petite histoire triste? Petite histoire triste, soit disant en passant, qui se tient pas debout.[86] » Le français de Jacques, au contraire, est troué par des mots et des phrases en anglais, comme dans l'extrait suivant :

> *Come on! I'm a good shit.* O.K. C'est vrai que je vole des cadeaux de Noël, mais c'est parce que j'ai pas une cenne. C'est la première fois que je fais ça. *I mean it.* Crosse *my heart and hope to die. I swear it on my grandma's grave.*[87]

---

[84] Prescott, « Sex, lies et les F.-M. », *Big, Bullshit, Sex, lies et les F.-M.*, p. 24.
[85] *Ibid.*
[86] *Ibid.*, p. 36.
[87] *Ibid.*, p. 35.

Comme dans la pièce « Big », une note de l'auteur indique que les mots en italiques doivent se prononcer en anglais. Jacques utilise aussi l'accent non seulement pour prononcer les mots en italiques, mais aussi pour accentuer d'anglais son français pour se moquer des anglophones :

> *([a]vec un accent anglais exagéré et grotesque)* « Mez *chairs citezens second class, yes, yes, you francophones*. Mal*boohoo*sement, le *government conservative dyou Manitoba* se crisse des bezoinz *of you moody francophones*. *So*, nous havonz *decided* au *cabinet that* la *priority was to* fourre *you in the P.Q.* »[88]

Si les notations de l'auteur aident à créer des accents marqués en performance, elles contribuent aussi à oraliser les choix linguistiques des personnages. Ici encore, comme dans « Big », le dialogue poursuit aussi les stratégies de syntaxe et de lexique oraux. Les écarts syntaxiques sont encore plus poussés dans, par exemple, des « je peux-tu », des « pour cossé faire », des « y vont venir astheure », des « c'est-tu parce que » et des « parlons de quekchose ». L'anglais structure aussi la syntaxe des phrases énoncées en anglais par Jacques, à la fois lorsqu'il parle de sa propre voix et lorsqu'il se moque des anglophones, comme c'est le cas dans la citation ci-haut. Mais en grande majorité, l'intrusion de l'anglais dans le texte se fait par phrases complètes, comme dans l'extrait suivant, ou les phrases des deux différentes langues alternent :

> Cossé t'en penses? *(Un temps.) Cat got your tongue? (Un temps. Elle ne répond pas.)* Ah! Je comprends. *The silent treatment.* Ben, je vas me raconter une petite histoire pour passer le temps. *(Avec une voix de narrateur.)* « Il était une fois, un beau – non un *SEXY* voleur qui attendait l'arrivée de la police avec la jolie – non la *SEXY* – la trrrrrès *SEXY* princesse. […] *(Un temps.) Feel free to jump in anytime. (Un temps.)* Belle plante.[89]

---

[88] *Ibid.*, p. 51.
[89] *Ibid.*, p. 32.

Du point de vue lexical, l'usage proéminent des sacres par Jacques démarquent ce personnage de celui de Nicole[90]. Les sacres énoncés par Jacques sont, à la différence de « Big », surtout en anglais – ils sont aussi de nature scatologique et sexuelle. C'est à la mention du blasphème par Nicole que Jacques répond par le plus de sacres religieux, et ce, en français[91]. En comparaison avec l'usage alterné des langues de Jacques, la langue de Nicole semble être en français canadien très normatif. Nicole n'utilise pas habituellement le code-switching, mais face au contact et à la confrontation avec Jacques, son utilisation de cette stratégie augmente.

La différence entre leurs niveaux de langues et leurs choix linguistiques met aussi en place des emplois stratégiques qui rappellent les distinctions apportées par Monica Heller dans une étude à grande échelle sur l'utilisation du français et de l'anglais en Ontario et au Québec. Dans cette étude, Heller soutient que le choix de l'usage ou du non-usage du code-switching participe à une stratégie de mobilisation ethnique[92]. Selon elle, l'abstention du code-switching chez des individus de ces contextes provient soit d'une distance par rapport à la frontière linguistique (comme chez les unilingues) ou d'un désir de maintenir cette frontière. Chez ces derniers, malgré leur bilinguisme issu d'un environnement linguistique frontalier, la mobilisation politique de l'utilisation unique du français sert à contrer la domination de l'anglais dominant. Heller note que cette stratégie s'avère valable particulièrement parce qu'elle a mené à la valorisation du français et à la création de ressources contrôlées exclusivement par les francophones. Ceux qui maintiennent les frontières linguistiques par l'abstention du code-switching ont intérêt à

---

[90] *Ibid.*, p. 42.
[91] *Ibid.*, p. 43.
[92] Monica Heller, « The politics of codeswitching and language choice », *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, no 13, 1992.

le faire pour conserver leurs ressources. Ainsi, l'absence du code-switching chez Nicole lui permet d'accéder à son emploi qui est d'enseigner le français et de faire partie, comme le souligne Jacques, de « l'élite non élue de la francofolie franco-manitobaine »[93]. Cette élite se définit par sa mobilisation ethnique comme celle qu'articule Nicole : « Oui. Je suis fière. Fière de ma langue. Je suis fière d'être francophone pis je suis fière de ma culture[94]. » Jacques fait état de cette élite et de son accès aux ressources offertes par le français :

> Tu veux une vraie définition de « vrais de vrais Franco-Manitobains »? Les « vrais de vrais », c'est le monde qui travaille au Collège, à Radio-Tralala, au Centre culturel ou dans une des associations de la francofolie. Eux autres, c'est la crème de la crème – l'élite culturelle. Y parlent le français pis y poussent fort pour la culture. Y siègent ou ont déjà siégé sur le conseil d'administration du Festival du Voyageur. Pis si y l'ont pas été, y connaissent quelqu'un qui est ou qui l'a déjà été. Ou, encore pire, de la S.F.M. Ça fait vingt-huit générations que tout le monde dans leu famille est né au Manitoba. Y sont tous des descendants de Riel mais parsonne est Métis. L'élite vient généralement de la ville – le monde de la campagne, y parlent moins ben – pis y demandent pour leu services en français. Comme au téléphone…[95]

Si l'agenda politique permet la mobilisation ethnique, cette mobilisation devient, en vue du contrôle des ressources limitées, exclusiviste. C'est cet aspect que dénonce Jacques, à la fois par son discours et par son code-switching. Dans le passage le plus souvent cité de la pièce, il articule la hiérarchie imposée par cette exclusion : en bas de l'échelle, les « anglophones » unilingues, « surtout les *rednecks*[96] »; ensuite, « les immersés pis les francophones assimilés[97] », ceux qui menacent les ressources limitées de l'élite; ensuite, les immigrants de la francophonie qui n'ont pas de racines au Manitoba; finalement, les

---

[93] Prescott, « Sex, lies et les F.-M. », p. 46.
[94] *Ibid.*, p. 45.
[95] *Ibid.*, p. 47-48.
[96] *Ibid.*, p. 46.
[97] *Ibid.*

Québécois qui profitent des ressources linguistiques mises en place par les Manitobains tout en les critiquant et en partant peu après[98]. Si cette élite exclusiviste se mobilise par l'usage tout aussi exclusif du français, le recours au code-switching servira par ailleurs à se distinguer de cette élite. Heller indique que la mobilisation ethnique n'a pas seulement causé la réévaluation du français comme ressource linguistique, mais a aussi contribué à bâtir « a particular variety of highly-valued French[99] », une variété qui met à distance le français européen ainsi que les vernaculaires canadiens. Le code-switching de Jacques emprunte à ces vernaculaires oraux stigmatisés par le français des élites tout en maniant les outils de l'anglais qui lui sont disponibles. Toujours selon Heller, si l'absence du code-switching sert à maintenir les frontières linguistiques, sa présence stratégique permet aux individus de les traverser ou de les mettre à niveau[100]. Elle leur permet en outre de participer aux réseaux de deux mondes linguistiques, ceux du français et de l'anglais. Ces mondes ne sont pas équitables pour ce qui est des ressources auxquelles ils donnent accès. De son côté, la prédominance du monde anglophone accélère l'assimilation vers celui-ci. Mais en même temps, le français est aussi devenu utile pour monter dans la hiérarchie économique :

> Code-switching used to be about participation in anglophone-controlled networks where crucial economic goods circulated and participation in francophone-controlled networks where members of a subordinate group provided each other with the means to live with their subordination. Now it is about participation in circles where the same kinds of goods circulate, but are differentially controlled.[101]

---

[98] *Ibid.*
[99] Heller, p. 139.
[100] *Ibid.*, p. 133.
[101] *Ibid.*, p. 139.

Cette nouvelle donne du bilinguisme est ironique, parce qu'elle repose toujours sur l'accès aux ressources, et que cet accès, malgré qu'il soit gagné en partie par le français, attire maintenant des gens qui ont le potentiel de refaire basculer l'ordre établi. Chez Jacques, le code-switching a une valeur de liberté individuelle dans ces réseaux. Il lui permet l'inclusion et la rébellion contre le vieux cadre élitiste. Il est « Jacques! Ou *Jake.* Comme tu veux. Moi, je m'en sacre comme de l'an quarante[102] ».

Pour donner cet aspect positif à un phénomène linguistique historiquement stigmatisé, il mise beaucoup sur le jeu offert par le bilinguisme. Dans un des extraits cités précédemment, Jacques disait « C'est la première fois que je fais ça. *I mean it.* Crosse *my heart and hope to die. I swear it on my grandma's grave*[103]. » L'inclusion d'une prononciation française pour l'un des mots de l'expression anglaise « *Cross my heart and hope to die* » subvertit l'anglais et révèle un jeu interlinguistique lexical. Ce jeu se déroule dans ce que Woolard appelle la bivalence, c'est-à-dire « the use by a bilingual of words or segments that could "belong" equally, descriptively or prescriptively, to both codes[104] ». Véron insiste d'ailleurs sur cette dimension dans « Sex, lies et les F.-M. »:

> on peut par exemple relever deux jeux de mots qui se comprennent surtout en rapport avec leur équivalent dans la langue anglaise et qui laisseraient peut-être perplexes bien des francophones.
>
> (1)- Donne-moi un coup de main - Elle applaudit;
>
> (2)- (Lui) Qu'est-ce que tu vas faire avec moi si la police y viennent pas?
> - Ils vont venir
> - Que-cé qu'tu veux dire par « venir », au juste?[105]

---

[102] Prescott, « Sex, lies et les F.-M. », p. 29.
[103] *Ibid.*, p. 51.
[104] Kathryn A. Woolard, « Simultaneity and Bivalency as Strategies in Bilingualism », *Journal of Linguistic Anthropology*, 8(1), 1999, p. 7.
[105] Véron, p. 278. Il ne spécifie pas les pages d'origine de ses citations de Prescott.

Doris Sommer se préoccupe de cet aspect ludique de l'esthétique du bilinguisme à l'écrit, dont elle dit que

> [b]ilinguals are full of surprises whether they like it or not. Borrowing cognates that turn out to be « false friends » or collapsing high and low registers that don't sound so very different from a distance, even correct usage delivers double-entendres to double-talkers. Foreigners are often artful and funny.[106]

Selon Heller, cet humour tissé par le doublage linguistique a plusieurs fonctions. S'il est « an excellent resource for neutralising tension and creating role distancing, it also points to the benefits of bilingualism shared among those on the [sociological] language border[107] ». Ce jeu exclusif sur les équivalences et les non-équivalences alimente le dialogue entre les deux personnages en insistant sur la distance entre leurs perspectives tout en réduisant peu à peu le froid entre eux. Malgré la prise de position stratégique de Nicole, elle se trouve, comme Jacques, sur la frontière linguistique et participe donc au même jeu du bilinguisme.

Si le premier acte de la pièce mise sur la différence entre les positionnements internes du bilinguisme, le deuxième acte, lui, établira une solidarité entre les deux partis en se faisant un ennemi commun (traditionnel) : l'unilinguisme anglais. Par un tour de force, Nicole et Jacques se retrouvent tous deux ligotés au début de l'acte alors qu'un cambrioleur anglophone attaque une nouvelle fois la maison de Nicole. Puisque ce personnage ne parle que l'anglais et ne comprend pas le français écrit ou parlé par les autres personnages, c'est tout le plateau qui se transforme pour l'accommoder et lui résister. Le personnage anglais, qui sera appelé « Him » alors que les autres sont désignés par « Lui » et « Elle », n'a qu'un niveau de langue : un niveau très populaire lui aussi

---

[106] Doris Sommer, *Bilingual Aesthetics, A New Sentimental Education*, Durham and London, Duke University Press, 2004, p. xxiii.
[107] Heller, p. 138.

marqué par l'oral. L'extrait suivant fait part de ce particularisme alors que le cambrioleur décrit son intrusion dans la maison : « *So, like, I climbs in the window and as I walks into the kitchen this crazy bitch spots me, picks up a frying pan and charges at me*[108]. » Au lieu de conjuguer ses verbes à la première personne du singulier, Him les traduit à la troisième, tout en conservant le pronom de la première. Comme Jacques, il sacre abondamment et ses sacres, en anglais, sont de nature scatologique et sexuelle. Sa présence force les deux autres personnages à parler en anglais pour interagir avec lui. Dans le passage suivant, le cambrioleur confronte Jacques pour son intrusion dans son territoire :

> **Him**, *à Lui*
> *You realize of course that you were working my section of the neighborhood?*
> **Lui**
> *What are you talking about?*
> **Him**
> *Man, you must be new. I guess you didn't know that there's kind of an unofficial association that determines who gets what area of the city and it warehouses the stuff until the shit cools down and until a decent fence is set up.*
> **Lui**
> *You've gotta be kidding.*[109]

La communication implique ici une accommodation de la part de Jacques à la langue unique du cambrioleur, comme ce dernier laisse entendre qu'il faut s'accommoder au réseau (de cambriolage) déjà existant.

Mais en même temps, le bilinguisme de Jacques et de Nicole leur permet de passer des commentaires sans que le cambrioleur ne les comprenne. Dans le passage suivant, les deux personnages bilingues sont encore ligotés alors que le cambrioleur boit une bière devant eux:

---

[108] Prescott, « Sex, lies et les F.-M. », p. 61.
[109] *Ibid.*, p. 63.

Lui, *en fixant Him*
Ah ben, ça c'est cruel. Boire une bière devant quelqu'un sans en offrir. Ça, c'est vraiment trou de cul. Y a rien qu'un estie d'Anglais qui ferait ça. *(Him prend une gorgée de sa bière.)* C'est ça. Bois-la ta bière, maudit insignifiant de trou de cul, d'arriéré, d'imbécile, de débile mental d'Anglais à marde!
Him
French is such a beautiful language.
Him se retourne, dépose sa bière sur la table, cruellement près de Lui qui la fixe un instant. Him dépose quelques boîtes sur le diable.
Elle, *bas*
Il faut se défaire pis lui crisser une maudite volée.
Lui
T'as pas besoin de chuchoter. Y comprend pas ce qu'on se dit.
Elle
Il faut essayer de se défaire. Pense à quelque chose.[110]

Cette perspective du français comme un code secret a été observée par Diane Gérin-Lajoie lors d'une étude des parcours identitaires chez les élèves francophones en milieu minoritaire, où, « comme plusieurs l'ont mentionné, lorsque ces derniers ne veulent pas se faire comprendre des personnes qui les entourent, ils se parlent alors en français[111]. » Le français aide ici Nicole et Jacques à comploter pour se défaire de leur prise en otage, à l'encontre d'un cambrioleur qui ne comprend pas leur langue.

Le deuxième acte fait aussi place à de la traduction rendue explicite sur la scène. C'est le cas de l'extrait suivant, où le cambrioleur demande à Jacques de lui traduire le journal intime de Nicole, qu'il ne peut pas lire parce qu'il est en français.

Him
Cool. Here. (Il ouvre le journal devant Lui.) Translate.
Elle
No! It's personal. Please! I'm begging. It's not even any good.
Him
I'll be the judge of that. (À Lui.) Here. Can you translate?
Elle
No!

---

[110] *Ibid.*, p. 70-71.
[111] Diane Gérin-Lajoie, *Parcours identitaires de jeunes francophones en milieu minoritaire*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2003, p. 158.

Lui
Fais-moi confiance. *(Lui lit un passage.) Hang on here. (Lisant.)* « J'ai rêvé de Paul hier soir et nous étions à l'Hôtel *Fort Garry.* » Euh… *I dreamt of Paul last night. We were at the the Fort Garry Hotel… in the dining room. He was very… uh, very… handsome.*
Elle
T'as pas besoin de l'embellir.
Lui
Come on. T'as jamais entendu parler de la licence poétique?
Him
What's the problem?
Elle
He's doing a shitty translation job.[112]

Si Nicole se montre à l'encontre de l'embellissement par la traduction ici, elle sera plus tard soulagée par la censure dont certaines parties plus intimes de son journal feront l'objet. Cette mise en scène de la traduction parodie le rôle souvent attribué aux personnes bilingues. Si l'unilingue prend pour acquis que le traducteur lui fera une version parfaitement fidèle du message original, c'est qu'il le considère comme invisible et se rend rarement compte de ses motivations[113]. Selon Lawrence Venuti, cette invisibilité provient des stratégies de traduction populaires dans le monde anglophone présentement, des stratégies qui facilitent la lecture et la domestication de textes étrangers. Le cambrioleur anglophone de Prescott s'attend à ce que Jacques, comme traducteur invisible, lui rende une version fidèle et facile à comprendre dans sa langue. Jacques, de son côté, choisit de traduire comme il le veut, en embellissant et en camouflant, dans une traduction infidèle, mais stratégique.

Dans la représentation linguistique des deux langues, les personnages francophones ont une meilleure maîtrise de l'anglais soutenu que le cambrioleur

---

[112] Prescott, p. 72.
[113] Laurence Venuti, « Translation, Community, Utopia », dans Lawrence Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, Second Edition, New York, Routledge, 2004 [2000], p.482-502.

anglo[illegible]. Ils réussissent à déjouer le cambrioleur par des trucs du bilinguisme comme la traduction inachevée alors que l'unilingue ne peut jouer que sur un niveau de sa propre langue. La valeur attribuée ici au bilinguisme est certainement celle d'un supplément rentable sur le plan économique et social, car il offre plus de façons de communiquer dans le marché linguistique. Mais pour Prescott, le bilinguisme n'a cette « plus value » que dans la mesure où il peut se décrisper et permettre la diversité linguistique et sociale. Cette valorisation du jeu interlinguistique du bilinguisme va à l'encontre des monolinguismes parallèles habituellement prônés par les élites culturelles pour mener au bilinguisme additif, c'est-à-dire à « l'acquisition d'une langue seconde sans menacer le maintien de la langue première résultant ainsi dans des compétences langagières élevées dans les deux langues[114] ». Au lieu de gagner sa valeur additionnelle par le haut niveau de chaque langue, le bilinguisme de Prescott la gagne par sa perméabilité au jeu collectif et à la créativité individuelle.

« Sex, lies et les F.-M. » donne à voir une forme audacieuse de colinguisme certainement comparable à celles qu'a étudiées Leclerc. On y trouve des contributions significatives du français et de l'anglais sur les plans de l'accent, de la syntaxe et du lexique. Les personnages s'échangent des textes dans les deux langues et aussi entre ces langues, en jouant sur les différentes compréhensions disponibles pour les bilingues. Le code-switching y est fortement présent, et le dialogue entre les énoncés en français et en anglais assure une réciprocité. De surcroît, les langues sont mises en équité par leur

---

[114] Jules Rocque, *L'école française au Manitoba*, [en ligne], http://rdallaire.dsfm.mb.ca/temp/bilinguisme.pdf, le 12 décembre 2007. Concept utilisé notamment par Rodrigue Landry dans « Le bilinguisme additif chez les francophones minoritaires du Canada », *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 8, no 2, 1982, p. 223-244.

contribution au bilinguisme, auquel est attribué une « plus value » qui le rendrait supérieur à l'unilinguisme anglais. L'unilinguisme du troisième interlocuteur peut forcer les bilingues à parler la langue anglaise alors que le français ne peut occuper une place unique dans le dialogue avec le cambrioleur. Par sa valeur de code secret, cependant, le français réussit à se trouver une niche. L'autre niche qui lui est possible, celle de la traduction, n'est disponible que dans la mesure où, chez les bilingues, il y a un certain refus de tout traduire, c'est-à-dire de s'exprimer en anglais seulement en présence de l'anglophone. Comme le note Michael Cronin,

> It is resistance to translation, not acceptance, that generates translation. If a group of individuals or a people agree to translate themselves into another language, that is if they accept translation unreservedly, then the need for translation soon disappears. For the *translated* there is no more *translation.*[115]

Face à un texte aussi imbu de ce refus de la traduction, comment passer à la traduction? Dans un texte à si fort niveau de colinguisme, la traduction devra, paradoxalement, passer par le même refus de la traduction, dans la traduction inachevée de Simon, c'est-à-dire une traduction qui conserve des extraits non traduits. Il n'est plus seulement question d'éviter les gallicismes, les calques et les accents qui donnent aux textes et aux performances une altérité sans fonction, mais aussi de ne pas réduire la traduction à une assimilation vers l'anglais des dialogues bilingues. La traduction devra tenir compte des effets de l'accent, de la syntaxe et du lexique étrangers. De plus, elle devra tenir compte du jeu supplémentaire du bilinguisme et de la traduction.

---

[115] Michael Cronin, *Across the Lines: Travel, Language, Translation,* Cork, Cork University Press, 2000, p. 95. Il souligne.

D. « Bullshit » : les langues en subterfuge

La dernière pièce du recueil,« Bullshit », est une pièce sur le mensonge. Elle met en scène un village et un bar que l'on pourrait décrire, ainsi que le fait l'auteur, comme « des trous »[116]. Dans ce village abandonné par le deux tiers de sa population, il reste six personnages presque caricaturés pour survivre et tenter de faire revivre le village : Louis (Coach), le maire du village bedonnant; Catherine (Cat), sa femme parfaitement heureuse; Gonzo, un pouilleux dont personne ne connaît le vrai nom; Laurent (Pickle), le chef du Service de Police au style américain pour qui personne n'a de respect; Michel (T-Bone), l'ancien joueur de hockey professionnel et le héros du village; Cendrillon (Cindy), la coiffeuse sans goût qui a déjà été associée à Coach et à T-Bone. L'action se déroule au fil des mensonges : Cindy et T-Bone auraient eu un enfant, Cindy et Coach n'auraient pas été en relation, Cindy aurait perdu l'enfant, Cat l'aurait tué, puis ce serait Gonzo ou Pickle. À la fin, c'est la mort de Cat, de Gonzo et de Pickle qui est dissimulée par un mensonge qui réussit à apporter beaucoup de touristes au village, où le mensonge est raconté dans une visite guidée par Gonzo et Coach. D'après Lavoie, « l'étalage des mensonges, de l'immoralité et de la petitesse des personnages déroute le spectateur[117] ».

Mais si la thématique de « Bullshit » dérange le spectateur, sa structure déroute à la fois le spectateur et le lecteur. La pièce se compose de scènes de dialogue intercalées avec des scènes de soliloques et de monologues dans lesquelles les personnages racontent leurs rêves à un poisson à deux têtes qui leur répond quand ils ne cherchent pas de

---

[116] Prescott, « Bullshit », *Big, Bullshit, Sex, lies et les F.-M.*, p. 103.
[117] Lavoie p. 89.

réponse, alors qu'il ne leur répond pas quand ils en attendent une. D'après Lavoie, ces scènes de révélation ont une fonction opposée à celle qui leur est donnée par la dramaturgie traditionnelle : elles « servent à obscurcir le propos au lieu de l'éclaircir[118] ». Cette fonction inversée dans les monologues hallucinés déstabilise le spectateur qui, dans cette pièce sur le mensonge, cherche à trouver la vérité. Et si le mensonge et les monologues obscurs dérangent le spectateur, ce sont les didascalies et les notes de bas de page qui, de surcroît, dérouteront le lecteur. Dans ces didascalies, l'auteur se moque de son texte et de sa mise en scène, encourageant son public à ne rien prendre au sérieux, et à ne rien prendre pour acquis. Dans le fragment suivant, un monologue de Gonzo, les didascalies et les notes de bas de page se réfèrent à la mise en scène :

> *Anyways*, comme tu peux voir, je pense vraiment que je suis comme la *best* personne à qui… *(Soudain, il regarde en l'air et se frotte l'oreille frénétiquement, comme un chien qui a des puces.)* Je pense vraiment que je suis comme, tsé, la meilleure personne pour… *(Soudain, il regarde à sa gauche.[119])* Shhh… *(Un temps.)* TABARNAC! *(À sa gauche.)* SHHHHHHHHHHHH! *(En avant.)* Ça fait que… Ouin. O.K. Je suis comme la meilleure personne pour ta maudite job de trou de cul, là… *(Il regarde de nouveau à sa droite.[120])* Ta gueule, crisse d'estie! Tu vois pas que je suis occupé? *(En avant.)* Scusez, *big*. Ça fait que, *anyways*, comme je disais, *man*... *(Il s'arrête.)* Ouin. C'est pas pire ça.
> *Il ajuste sa cravate, se lève et sort, côté jardin.*[121] [122]

La mise en scène est déroutante et court-circuitée par les moqueries de l'auteur. Comme le soutient Lavoie, « cette attitude libère sûrement le metteur en scène potentiel qui, dans la dérision du texte et de l'auteur, peut trouver la marge de manœuvre scénique nécessaire pour monter convenablement une œuvre parfois dispersée[123] ». L'audace et l'humour de

---

[118] *Ibid.*, p. 90.
[119] « Non. L'autre gauche! »
[120] « C'est ça. Bravo. T'as tout compris. »
[121] « Non! L'autre… Ah! Pis sors donc du côté que tu veux! »
[122] Prescott, « Bullshit », p. 165-166. Notes de bas de page précédentes *Ibid.*, p. 166.
[123] Lavoie, p. 89-90.

l'auteur se manifestent aussi au début de chaque scène, quand « les manchettes peuvent être projetées sur un écran[124] » alors qu'elles ne contiennent que des fait divers comme « un chien anglais a subi une intervention chirurgicale pour retirer 38 balles de cricket logées dans ses intestins![125] ».

Mais malgré toute cette audace et cet humour dans le texte et dans le potentiel de mise en scène, Prescott ne retrouve pas dans cette pièce un usage audacieux des langues. Le point d'attaque ne semble plus être autant la langue du texte, comme dans « Sex, lies et les F.-M. » que le potentiel théâtral du texte même. On ne peut dire que « Bullshit » soit dépourvu de caractéristiques colingues, car il présente quand même une grande oralité du français et des bribes d'anglais. Encore une fois, l'auteur choisit d'ajouter une note au début de la pièce pour préciser que les mots en italiques se prononcent en anglais. Cette indication assure une prononciation à la fois française et anglaise dans la bouche des personnages, car le discours de chacun contient des passages en italiques. Comme dans « Big », la prononciation française est aussi oralisée avec des « y avait », des « ben » et des « toé ». Cependant, il semble y avoir moins une confrontation qu'une hybridation par le mélange des niveaux populaires de deux langues, car le discours des personnages passe d'un accent à l'autre sans hésitation. Dans l'extrait suivant, par exemple, Gonzo et T-Bone se revoient dans la pièce :

> **T-BONE**
> Tu fais quoi maintenant?
> **GONZO**
> Je travaille pour le gouvernement,
> **T-BONE**
> Ah, ouin? Tu fais quoi?
> **GONZO**

---

[124] Prescott, « Bullshit », p. 104.
[125] *Ibid.*, p. 178.

Je peux pas te le dire. C'est *top secret.*
T-BONE
Pogey?
GONZO
Ain't no life like it!
T-BONE
Good for you.
PICKLE
Comment ça se fait que t'es là? Je pensais que vous étiez dans les *playoffs.*
T-BONE
Oui, oui. Euh… Je me suis fait mal au genou.[126]

Dans cet extrait, le code-swiching dans « C'est *top secret* » fait chuter le dialogue vers l'anglais, et oblige une réponse dans cette langue par T-Bone. Ce n'est que l'arrivée de Pickle et son interjection en français qui redirige le dialogue vers cette langue. Il est intéressant de voir que malgré le code-switching dans « les *playoffs* » de Pickle, T-Bone répond en français, mais on peut supposer que c'est parce qu'il répond à la question, qui avait été posée dans cette langue, plutôt qu'à l'énoncé dans lequel on retrouve le code-switching.

Sur le plan syntaxique, l'intrusion de l'anglais se fait plutôt comme dans « Big ». La structure de la phrase peut se modifier pour accommoder un adjectif en anglais, comme dans « Ah! Monsieur est *fancy*? [127] ». Dans d'autres cas, cependant, l'anglais peut agir comme verbe, comme dans « *Check* l'affaire. *Check.*[128] », où le verbe est accordé aussi bien en anglais qu'en français. Ces cas de bivalence comme décrits par Woolard suggèrent un plus haut niveau de colinguisme que « Bullshit ». L'hybridation lexicale de « Bullshit » ressemble aussi beaucoup à celle de « Big ». Les sacres scatologiques, blasphématoires et sexuels sont toujours présents, et dans les domaines respectifs des

[126] *Ibid.*, p. 138.
[127] *Ibid.*, p. 136.
[128] *Ibid.*, p. 127.

langues dans ce contexte, c'est-à-dire que les sacres sexuels et scatologiques sont en anglais alors que les blasphèmes sont en français. L'anglais populaire et ses références culturelles jalonnent aussi ce texte avec des « *greasy-spoon* »[129], « *puck-girl* »[130], « *Presidential Suite* »[131], « *Cycle Sluts from Hell* »[132], « *Stairway to Heaven* »[133], et « *Action News at Six* »[134] pour ne donner que quelques exemples. Comme dans « Big », ces insertions situent les personnages dans une réalité nord-américaine à la fois américaine (*Stairway to Heaven*) et canadienne (*puck-girl*). Mais tout en incorporant ces emprunts du monde anglophone environnant, les personnages changent, à l'écrit du moins, la graphie de certains d'entre eux en y insérant le trait d'union français. Cette transformation du mot anglais témoigne d'une appropriation du mot plutôt que d'une assimilation sans contrainte, un peu comme le refus de traduire fidèlement de Jacques dans « Sex, lies et les F.-M. ». L'intégration de l'anglais se fait en négociation avec certains choix qui penchent vers le français, dans une langue qui se fait hybride. Cette négociation rappelle la valeur positive donnée à l'hybridation du bilinguisme soustractif chez Prescott. Comme dans « Big », l'hybridité relève d'une certaine ingéniosité des choix linguistiques des personnages.

Mais plus encore que dans « Big », l'intrusion de l'anglais se fait à l'intérieur des phrases et des interjections. Dans le passage suivant, Gonzo raconte une histoire de sa jeunesse et sa rencontre avec un homme qu'il croit être son père :

---

[129] *Ibid.*, p. 103.
[130] *Ibid.*, p. 156.
[131] *Ibid.*, p. 157.
[132] *Ibid.*, p. 181.
[133] *Ibid.*, p. 198.
[134] *Ibid.*, p. 205.

> J'allais tomber, je me redresse, elle est scandalisée; je le vois, *(Avec la voix du monsieur.)* « *Whad'ya want kid?* » *(Avec sa voix.)* « Euh… » *(Avec la voix de la madame.)* « *He says you're his father.* » *(Avec la voix du monsieur.)* « *What? What the fuck are you talking about?* » *(Avec la voix de la madame.)* « *He says…* » *(Avec la voix du monsieur.)* « *I know what he said, dammit!* » *Shit. (Avec la voix du monsieur.)* « *Who sent you here? Who's your mother?* » Ben là… J'allais pas dire que ma mère c't'une saoûlonne qui trébuche sué divans. *(Avec la voix du monsieur.)* « *I asked you a question, kid. WHO'S YOUR MOTHER?* » Moé, je suis tout' énarvé. Je file pas. *(Avec sa voix.)* « *I wanne come ear wif you* » Pis là, l'Anglaise elle vire sul *top*, pis elle se met à pleurer pis à frapper son mari.[135]

Dans cette histoire, Gonzo raconte surtout en français canadien oral, avec l'exception des mots anglais « *shit* » et « *top* ». Même les didascalies sont en français pour indiquer le locuteur. L'anglais est utilisé surtout pour écrire le discours des autres dans l'histoire : ceux qui pourraient être son père et sa belle-mère. C'est donc surtout au niveau de l'exégèse que l'anglais travaille cette fabulation de Gonzo, pas au niveau de la diégèse. Cependant, puisqu'en performance, cette fabulation est racontée au complet par un Gonzo adulte, la séparation de l'emplacement des langues semble un peu moins définie. Il est assez évident que le jeune Gonzo comprend l'anglais, mais ne peut le parler qu'avec un fort accent français, alors que le Gonzo qui raconte l'histoire est confortable en anglais. Dans sa jeunesse, l'anglais était pour Gonzo la langue de l'autre, mais comme il a vieilli, il a intégré la langue de l'autre, ce qui fait qu'il a acquis la prononciation anglaise. Il a aussi intégré certains mots anglais dans sa langue parlée française. De plus, le Gonzo actuel est compris, peu importe la langue qu'il parle, par tous les personnages, qui doivent donc détenir une pleine compréhension de l'anglais et du français, tout comme le public original de la pièce.

---

[135] *Ibid.*, p. 107.

Les personnages de « Bullshit », dans leur utilisation du code-switching, semblent correspondre aux observations de Heller. Comme avec Jacques dans « Sex, lies et les F.-M », la pratique du français permet de participer dans des cercles d'économie et de support culturel de différentes langues et de différentes ressources. Le village de Sansregret et ses structures de pouvoir sont longuement décrits par l'auteur; il semble donc que celles-ci soient d'une importance particulière pour comprendre les cercles dans lesquels s'inscrivent les discours des personnages :

> La « ville » de Sansregret (population : 842) est perdue dans le bois, à quatre heures de route d'une ville d'importance moyenne. Le village le plus proche est à quarante-cinq minutes de route. Du tournant du siècle jusqu'au début des années 90, l'économie du village a reposé principalement sur une mine. Cette mine a fermé ses portes en 1993. Depuis, plusieurs maisons ont été abandonnées et presque tous les commerçants le long de la Main ont fermé boutique et placardé leurs vitrines. L'église a été abandonnée quelques années plus tard. Il ne reste désormais que le tiers de la population du début des années 90. Outre le bar, il n'y a pas d'activité économique proprement dite. La chambre de commerce (Coach) aimerait bien développer le tourisme (chasse et pêche). L'entrave majeure à ce projet est la pollution des lacs et des rivières de la région.
> Ce n'est pas tout gris dans ce petit hameau. Il y a une école (l'École Sansregret) pour les élèves de la maternelle à la sixième année (trois enseignantes et une directrice à quart de temps). Il y a aussi, bien sûr, un aréna (l'Aréna Sansregret). Le centre névralgique du village est toutefois le « Sansregret *Motor-Hotel* » [dont Coach est le propriétaire].[136]

Dans cette ville, la majeure partie des cercles économiques s'est dissoute, alors que l'église, centre de rassemblement et de support culturel, a été abandonnée. Il reste cependant quelques formes institutionnelles à la population de Sansregret : une école, un aréna et une auberge. L'avenir de l'économie repose vraisemblablement sur la connaissance de l'anglais, comme le témoigne le nom de l'auberge. Mais lorsque vient le temps de profiter du boom créé par le scandale de l'intrigue, c'est plutôt un unilinguisme qui est prôné par Coach envers Gonzo, qui agit comme guide touristique. Après un

[136] *Ibid.*, p. 103.

discours où ce dernier avait laissé passer quelques « cool » et « man », Coach lui rappelle « C'est vraiment bon mais fais attention… Tu dis "man" un peu trop souvent. [137] » Cet avertissement agit comme rappel des ressources auxquelles donne droit l'unilinguisme en économie. C'est donc, comme dans « Sex, lies et les F.-M. », le monolinguisme parallèle que l'économie privilégie lorsqu'il est question de bilinguisme, pas la langue hybride des personnages d'un village presque abandonné.

« Bullshit », malgré des extraits dans lesquels le français cède la place à l'anglais dans le dialogue, ainsi que le travail d'hybridation du français écrit, se place parmi les formes timides du colinguisme. Comme pour « Big » et « Sex, lies et les F.-M. », l'apport de l'anglais est assez fort pour que l'auteur note sa présence orale par une note en début de pièce. À la lecture, cette présence est facile à repérer et à garder en mémoire, justement parce qu'elle est mise en relief par les italiques de l'auteur. Mais l'infiltration de l'anglais et de ses références non-traduites à un monde nord-américain anglo-dominant dans le texte français de « Bullshit » est plus poussée que dans « Big ». Elle agit parfois sur la syntaxe et la prononciation du texte, et très souvent sur le lexique. La langue hybride crée ainsi des voix pour représenter le village de Sansregret et son monde burlesque de fabulation. Par leurs mensonges, ces personnages réussiront à accéder à des ressources auxquelles ils n'avaient pas auparavant accès et qui demandent d'eux une autre forme de bilinguisme. Mais si « Bullshit » touche au colinguisme intermédiaire, c'est aussi qu'il doit tenir compte de la réciprocité des langues dans un rapport équitable. Parce qu'il met de l'avant de façon nette le français, à la fois dans le texte et dans la performance, pour encadrer l'intrigue et mettre en œuvre les dialogues, « Bullshit » ne

[137] *Ibid.*, p. 218.

peut pas tenir du colinguisme audacieux. De plus, certaines pratiques parviennent à assimiler les contributions de l'anglais au français dans la graphie, par l'ajout du trait d'union, par exemple. L'anglais, lorsqu'il est incorporé dans le texte et la performance, y est néanmoins incorporé dans la perspective que les mots et les phrases qu'il apporte seront compris par le public. Le texte comme la performance ne contiennent pas de méthodes de traduction ou de paraphrase pour faciliter leur compréhension.

C'est le bilinguisme certain des personnages et du public qui sera ici diffieile à traduire. Le travail d'assimilation fait par le français du texte dans « Bullshit » ne se rendra pas facilement par un travail d'assimilation inverse par l'anglais en traduction. Comme nous avons vu avec « Sex, lies et les F.-M. », le rapport de forces entre l'anglais et le français au Canada fait que ce travail devient celui d'une force homogène universaliste face à un particularisme qui refuse de se traduire pour affirmer sa différence. Mais d'un autre côté, comme nous l'avons vu précédemment, si on laisse des mots en français dans la traduction pour compenser la perte des mots anglais dans le texte source, on risque de tomber dans un effet d'altérité peu vraisemblable et difficilement compréhensible. Cette impasse de la traduction a déjà été relevée dans l'étude de la traduction théâtrale, surtout entre le Québec et le Canada anglais. Mais l'Ouest canadien et son profil linguistique tel que représenté par les différents degrés de colinguisme des pièces de Marc Prescott va encore plus loin dans cette impasse. Comment, donc, traduire la dualité linguistique de l'Ouest canadien que l'on retrouve dans « Big », « Sex, lies et les F.-M. » et « Bullshit » de Marc Prescott? L'exploration d'autres pièces produites et traduites dans le même contexte nous aidera peut-être à sortir de cette impasse.

CHAPITRE III

A. La traduction politisée

Le processus de traduction, comme nous le rappelle Maria Tymoczko, ne peut plus être envisagé uniquement comme un transfert d'une langue à une autre. Ainsi, il faut voir la traduction « not as a substitutive, metaphorical process of wholesale replacement of one culture or language by another (or the complete surrender of one language or culture to another) but rather as a metonymical process of contiguity and connection »[138]. La traduction fera appel à l'original comme l'original fera appel à la traduction. Ce processus contigu fera usage des stratégies du texte original tout en laissant agir l'agent de la traduction. En d'autres mots, la traductrice aura à faire des choix quant au fil qui reliera la traduction au texte original, dans ce qu'elle y réaffirmera et ce dont elle déviera. Sur ce, Gayatri Chakravorty Spivak et Michèle Barrett parlent de « politics of translation », dans la mesure où la traduction est un processus par lequel la langue construit le sens[139]. Spivak établit, dans les traces de Derrida et de De Man, un modèle dans lequel la « rhétorique » subvertit continuellement les sens construits par la « logique » et la « grammaire »[140]. La subversion ainsi effectuée a des répercussions sociales, car il y a une relation entre « social logic, social reasonableness and the disruptiveness of figuration in social practice[141] ». Pour Spivak, la prise en considération de ces répercussions sociales est primordiale en traduction, en particulier pour les

---

[138] Maria Tymoczko, citée dans Michael Cronin, *Translation and Identity,* London, New York, Routledge, 2006, p. 55.
[139] Gayatri Chaktravorty Spivak, « The Politics of Translation », dans Lawrence Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, 1992, 2000, 2004, p. 369-388.
[140] Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*, p. 330.
[141] *Ibid.*

littératures du Tiers-Monde. Elle permet d'éviter un nouveau genre de colonisation : celle de l'assimilation traductrice par une langue et une forme littéraire à l'image de celles de leur destinataire. Sa traduction commence, comme la nôtre, par une lecture attentive et intime de la pièce à traduire et se poursuit avec la (re)mise en pratique de la lecture par l'agent de traduction (la traductrice). La même pratique sera utilisée pour appréhender une traduction politisée des pièces du recueil de Marc Prescott qui va à l'encontre de sa colonisation assimilatrice.

Dans cette étude, la lecture intime des pièces du recueil de Prescott a été faite sous l'angle du colinguisme. Cette lecture a relevé différents niveaux de colinguisme. Dans « Big », le colinguisme se fait plutôt timide, l'anglais apparaissant surtout par intrusions lexicales, mais rarement à l'aide de phrases. Dans cette pièce, cependant, l'auteur n'offre aucune explication pour un public qui ne comprendrait pas les emprunts qui font maintenant partie de la langue des personnages. Dans « Sex, lies et les F.-M. », le colinguisme prend des formes audacieuses pour s'inscrire dans le texte comme dans l'intrigue. L'anglais et le français sont indispensables à la compréhension de ce texte et de sa performance. Les variétés de code-switching affichées par les personnages révèlent des variétés de bilinguisme ancrées dans des stratégies d'accès au pouvoir et aux ressources offertes par les langues. Le bilinguisme agit aussi sur un mode ludique de traduction inachevée quand les personnages font des blagues ou cachent des choses au cambrioleur unilingue anglophone. Dans « Bullshit », le colinguisme est plutôt au niveau timide; le code-switching s'affiche dans l'ennui situationnel des personnages, l'ennui même qui poussera les personnages à la fabulation, à l'action, et à de nouvelles ressources pour lesquelles l'unilinguisme est mieux adapté. Le colinguisme de Prescott

est toujours aussi vide de mesures traductrices cherchant à guider un public qui ne comprendrait pas l'anglais ou le français. Si « Big » et « Bullshit » présentent des enjeux où un français canadien oralisé demeure toujours la langue tutélaire, « Sex, lies et les F.-M. » mettra le bilinguisme et ses variations à la charge de la représentation textuelle et théâtrale. Il ne sera presque pas possible pour un public de comprendre s'il ne détient pas le français et l'anglais. Ces différentes formes de colinguisme auront un impact sur les mesures qui seront prises pour les traduire pour tenter de transmettre les enjeux qu'elles engendrent. À cet effet, nous étudierons quatre pièces et leur traduction pour comparer leur colinguisme à celui des pièces du recueil de Prescott et dégager des pistes de traduction pour celles-ci. Comme nous l'avons indiqué en introduction, il sera question des pièces *Le Chien* de Jean Marc Dalpé, traduit par Maureen Labonté en collaboration avec l'auteur, « Boom! » d'Isabelle Rousseau, Anna-Maria Lemaistre et Mireille Moquin, « L'homme invisible / The Invisible Man » de Patrice Desbiens et « Cow-boy poétré » de Kenneth Brown, traduit vers le français par Laurier Gareau.

B. Effacer le colinguisme: *Le Chien*

Dans la pièce *Le chien*, de Jean-Marc Dalpé, qui a valu au dramaturge franco-ontarien le Prix du Gouverneur général en 1988, des personnages franco-ontariens parlent sur scène un français anglicisé vernaculaire et local. Il constitue une forme timide de colinguisme, laissant percer dans le français canadien oralisé à la fois des expressions de tous les jours et des énoncés en anglais. Contrairement au recueil de Marc Prescott, cette pièce ne renferme pas de note de l'auteur par rapport à la prononciation, mais il y a quand même une mise en italiques de certaines insertions lexicales en anglais, comme avec

« *cork* »[142], « *right back* »[143] et « *safety* »[144]. D'autres mots gardent une graphie normale, et donc une prononciation incorporée au français canadien, quand ils ont été assimilés à la langue des personnages, comme « shifts »[145] ou comme dans « Y shake la bouteille un bon coup.[146] » Les références américaines telles que « *Empire State Building* » et « *Golden Gate Bridge* » sont en italiques alors que les références canadiennes semblent être traduites, avec les « Rocheuses », par exemple[147]. Dans cette mise en scène d'une rencontre et d'un conflit entre un père et son fils revenu de longs voyages en Amérique anglaise, l'influence de l'anglais se manifeste de plus en plus dans le discours du fils à mesure que la pièce avance. On y trouvera, par exemple, « *That's not too hard to understand is it, for fuck's sake?!* [148] », « *That's it, that's all*[149] », avant de verser dans le rythme de l'Amérique avec « *I have seen the Big Apple. I have been around, covered the ground, made the rounds, heard them sounds, uptown and downtown. Don't you jive with me sister, I'm a mean motherfucker.*[150] » Par opposition, le discours du père n'accepte l'anglais que très peu et quand il le fait, c'est surtout pour représenter les autres, à l'aide de guillemets et d'italiques dans le texte. Dans le passage suivant, ce sont deux Autochtones qu'il laisse entrer dans la maison :

> Fait que j'les laisse entrer, « *Was tryin' to get to the hospital, ya see.* » J'ai amené la femme tu-suite sur notre lit. « *Goddamn car swerved in front of us, we went down in the ditch just over here. Fuckin' asshole didn't even stop!* » Là, à lumière

---

[142] Jean Marc Dalpé, *Le chien*, Sudbury, Éditions Prise de Parole, 2003, Bibliothèque canadienne-française, p. 42.
[143] *Ibid.*, p. 49.
[144] *Ibid.*, p. 51.
[145] *Ibid.*, p. 28.
[146] *Ibid.*, p. 44.
[147] *Ibid.*, p. 55.
[148] *Ibid.*, p. 75.
[149] *Ibid.*
[150] *Ibid.*, p. 79.

> pis proche d'elle, j'ai vu que la femme, ben c'était vraiment une fille. J'veux dire, a l'avait l'air d'avoir dix-huit ou dix-neuf ans, même pas. J'sais pas trop. Ben, t'sais jamais trop avec eux autres, les Indiennes. Ça vieillit pas pareil, on dirait. Était jeune entéka. Pis déjà dans ses douleurs. L'autre, l'Indien, y'avait pas l'air plus énervé que ça. Comme si y'était plus en tabarnac pour son char. « *You the father?* » que j'y demande. « *Hell no!* » Pis là, je l'entends, elle. A s'est mise à crier! Là j'pense : « Tabarnac! A va accoucher icitte, chrisse! » « *Let's get in my car and go* », j'y dis.[151]

Dans tout son discours, comme dans celui de Gonzo dans « Bullshit », le père utilise un français canadien oralisé pour raconter, alors que l'anglais est utilisé dans les dialogues qu'il rapporte. Ladouceur fait la même remarque : pour elle, la pièce « contient quelques énoncés en anglais qui n'ont pas une valeur diégétique essentielle à l'histoire dont la pièce fait le récit[152] ». L'anglais, c'est surtout la langue dans laquelle les autres lui parlent, et dans laquelle le père doit leur répondre, avec une prononciation qui ne diffère pas de la leur. Dans son étude sur l'hybridation dans *Le chien*, Stéphanie Nutting note à la suite de Dalpé une dyslexie dans la langue des personnages : « dans un sens plus souple, d'une difficulté d'apprentissage et d'agencement du lexis, du mot[153] ». Céline, la fille métisse qui écrit des lettres, et le grand-père « défricheur-conteur[154] » sont les personnages qui échappent le mieux à cette dyslexie, selon elle. Pour la première, la langue et sa mise en pratique nécessitent un travail soutenu mais ce sera peut-être, comme le note Nutting, un travail d'auto-guérison[155]. Pour le deuxième, c'est la force de l'oralité du conteur qui lui évitera la dyslexie. Les techniques d'hybridation linguistique dans les

---

[151] *Ibid.*, p. 100-101.
[152] Ladouceur, « Bilinguisme et performance : traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien », p. 4.
[153] Stéphanie Nutting, « Entre chien et homme : l'hybridation dans *Le chien* de Jean Marc Dalpé », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, 2001, coll. « roger-bernard », p. 282.
[154] *Ibid.*
[155] *Ibid.*

discours de Jay et du père font ainsi partie de la dyslexie notée par Nutting, et d'un mal d'être presque inguérissable chez ces personnages.

La traduction vers l'anglais laisse peu de place à une telle lecture. Le texte de cette version, une collaboration de l'auteur et de Maureen Labonté, est complètement en anglais. On y a effacé les alternances codiques qui n'auraient pas été comprises par un public unilingue anglophone. Ce qui était en anglais dans le texte original a été préservé, sauf pour les italiques qui ont été normalisées. Seule trace à l'écrit de la présence du français : les prénoms comme « Jacques », « Céline », « Juliette », « Dieudonné St-Cyr » et des noms comme « Brisebois », « Tremblay » et « Charbonneau ». Dans la traduction, ce ne sont plus des mots du quotidien qui rendent hybride la langue des personnages, mais leurs noms et les noms des autres. Le passage cité plus tôt, dans lequel le père racontait l'histoire de deux étrangers qui étaient arrivés chez lui, perd ses caractéristiques colingues, qui seront remplacées par différentes variétés de l'anglais:

> So I let them in. "Was tryin' to get to the hospital, ya see.", he says. So right away, I lead the woman into our bedroom so she can lay down. "Goddamn car swerved in front of us, we went into the ditch just over there. Fuckin' asshole didn't even stop!" Then, in the light, and close up, I could see that the woman was really just a girl. I mean, she looked eighteen or nineteen, maybe not even that old. I wasn't too sure. You never can tell with them. Them, Indian girls. They don't get old like us, not in the same way. But, she was young that's for sure. And her pains started. The other one, the man, didn't seem too worried. As if he was more concerned about his fuckin' car. "You the father?", I ask him. "Hell no!". And that's when I hear her. That's when she starts to scream. So now I'm thinkin': "Jesus! She's gonna have the baby here, for chrissake's!". "Let's get in the car and go.", I say.[156]

Les paroles attribuées aux autres, déjà en anglais dans la pièce, ne changent pas en traduction. Elles ne prennent pas les italiques proposés par Mezei et ne se différencient

---

[156] Jean Marc Dalpé, « Le Chien », traduit par Maureen Labonté et Jean Marc Dalpé, manuscrit non publié, p. 74-75.

pas énormément des paroles du père qui va même jusqu'à utiliser des sacres sexuels comme ceux des étrangers. Cependant, la pièce est probablement mieux comprise et mieux acceptée par son nouveau public. Selon Ladouceur,

> [c]ette traduction monolingue reprend l'équation traditionnelle voulant que le transfert du message se fasse vers une langue cible unique pour l'appliquer au texte bilingue. Le modèle obtenu fait en sorte que l'hybridation des codes linguistiques du texte de départ disparaît dans une seule langue cible, soit ici l'anglais du destinataire.[…] Si elle a le mérite d'éviter le piège de l'exotisme [ou celui d'un hétérolinguisme artificiel], cette stratégie de traduction monolingue a toutefois pour résultat d'annuler les marques d'une dualité linguistique qui est au cœur même de la problématique identitaire et culturelle des communautés francophones minoritaires au Canada.[157]

Si l'éthique de ce texte colingue cherche à mettre en évidence la dualité linguistique de ces communautés, on peut s'étonner que l'auteur ait collaboré à assimiler son texte à l'anglais en « achevant » ce qui aurait pu être une traduction inachevée. Cette stratégie reflète ce que Spivak cherche à éviter en traduction : une nouvelle version qui vise surtout à accommoder le nouveau public au lieu de pousser la lecture pour en arriver à de nouvelles stratégies. Ladouceur fait remarquer que les traductions de deux autres pièces de Jean Marc Dalpé, *Lucky Lady* et *Trick or Treat* réussissent à intégrer une partie de l'alternance de codes qui y étaient originalement présente[158]. Dans la première pièce, le traducteur, Robert Dickson, remplace le français populaire anglicisé des personnages par un dialogue en anglais, dans lequel il intègre le français comme seconde langue véhiculaire dans les zones publiques. Par cette stratégie, « le traducteur a donc approprié le texte au public précis [d'Ottawa] auquel la traduction était destinée de façon à éviter

---

[157] Ladouceur, « Bilinguisme et performance », p. 5. Pour une étude du bilinguisme dans *Le chien* et dans sa traduction, voir aussi Louise Ladouceur, « Parler, écrire et traduire dans la langue de Dalpé », dans Stéphanie Nutting et François Paré (dir.), *Jean Marc Dalpé : Ouvrier d'un dire : Actes du colloque* (Université de Guelph, 16-18 septembre 2004), Sudbury, Institut franco-ontarien et Éditions Prise de Parole, 2007.

[158] Ladouceur, « Parler, écrire et traduire », p. 105-109.

des effets d'étrangeté indésirables dans une pièce qui emprunte à une esthétique linguistique de la vraisemblance[159] ». Le cas de *Trick or Treat*, selon Ladouceur, pousse cette stratégie encore plus loin, en restant collé à la vraisemblance et au naturel des dialogues tout en amplifiant les alternances codiques[160]. Pour un public anglophone qui ne reconnaît pas le français, ces stratégies permettent de comprendre à la fois la plupart des dialogues articulés par les personnages ainsi que la subtile résistance à l'unilinguisme anglais qui les sous-tend. En outre, elles permettent d'envisager une approche plus politisée de la traduction que celles utilisées par Jean Marc Dalpé et Maureen Labonté avec *Le chien*. Si, avec cette pièce, la traduction effaçait les traces du colinguisme, Robert Dickson a peut-être réussi à réintégrer le colinguisme de *Trick or Treat* et de *Lucky Lady* dans la traduction sous une différente forme.

C. « Boom! » et le surtitrage colingue[161]

Une autre forme de traduction a été mise en pratique par Isabelle Rousseau, Anna-Maria Lemaistre et Mireille Moquin lors des présentations de leur pièce bilingue « Boom! » au Festival de théâtre Fringe 2007 à Edmonton : le surtitrage. La pièce raconte la vie et la thérapie d'une jeune fille, Hannah, qui s'éveille à la vie et aux impacts du boom économique en Alberta. Le texte de « Boom! » fait l'appel, au départ, à un colinguisme intermédiaire, et sa traduction par le surtitrage simultané renforce cette

---

[159] *Ibid.*, p. 107.
[160] *Ibid., p.108.*
[161] Cette section s'inspire en grande partie de la communication de l'auteure, « Surtitrage et colinguisme : des histoires à (se) raconter », colloque *(Se) Raconter des H/histoires*, (Université d'Ottawa, le 19 octobre 2007), actes du colloque à paraître.

forme au lieu de la neutraliser. Il faut noter que les surtitres étaient prévus d'emblée pour la présentation de cette pièce, et qu'elle n'a jamais été jouée sans eux.

On remarquera ici que le surtitrage commence à percer comme moyen de diffusion des pièces en français dans l'Ouest canadien. Il se justifie souvent par un désir de rejoindre des publics à l'extérieur des communautés francophones et donc d'augmenter le potentiel de diffusion des théâtres de ces communautés. À Saskatoon, par exemple, pour la première fois en 2007, trois des cinq représentations du *Mariage forcé* et de *La jalousie du barbouillé* de Molière sont présentées par la Troupe du Jour avec surtitres anglais. C'est aussi le cas pour la création « Les vieux péteux » de la dramaturge fransaskoise Madeleine Dalhem-Blais, présentée en avril 2008. Dans ces pièces, le surtitrage est projeté au-dessus de la scène et contribue à représenter deux différents types de pièces pour un public varié : un classique originaire de France et une création locale ancrée dans le contemporain. Lors de la présentation des farces de Molière, le surtitrage reposait sur une méthode de traduction plutôt simplificatrice qui cherchait surtout à passer le message du texte. Le surtitrage en anglais et en français du texte bilingue de « Boom! » , par contre, se distinguera de ce genre de surtitrage plutôt conventionnel. Dans cette pièce, comme le soulignent les artistes,

> [u]n des points fondamentaux était le bilinguisme. « C'était important de le faire bilingue parce que nous vivons dans une réalité bilingue et nous voulons un public plus grand, d'où les sous-titres [surtitres] développés par Anna-Maria [Lemaistre], explique la Québécoise [Isabelle Rousseau] avant de céder la parole à celle qui a passé plus d'une semaine sur la traduction. Il y a plusieurs personnes qui, autrement, ne viendraient pas. Moi, j'ai des amis qui ne viendraient pas me voir en français. »[162]

---

[162] Héloïse Archambault-Lafontaine, « Place au BOOM! francophone : Edmonton International Fringe Theatre Festival », *Le Franco*, Edmonton, le vendredi 31 août, p. 3.

Le bilinguisme de la pièce se situe d'abord dans la pièce, puis dans ses surtitres. Si le français semble dominer la plus grande partie du texte, l'anglais y fait intrusion jusqu'à prendre la place principale dans certaines scènes. C'est le cas, notamment, de conversations entre Hannah et ses collègues de travail anglophones, de conversations entre Hannah et son père et parfois même de bouts de réflexion personnelle ou d'interjections lancées à sa psychologue. Le passage suivant met en scène Hannah, sa mère et son père. La mère de Hanna, Ghislaine, est originaire du Québec et parle presque incessamment alors que son mari, Paul, est un Franco-Albertain presque muet qui, lorsqu'il parle, le fait plutôt en anglais :

> GHISLAINE: Tu ne peux pas te fermer les yeux sur la situation, Paul. Arrête de faire l'autruche! Notre fille perd la tête. Je ne peux pas tout faire. Regarde! Elle est là-bas en train de se parler à voix haute. Vas lui parler!
> PAUL: Oh, hi, Hannah. You know, you look…beautiful and very…toned and…healthy and hearty.
> *Ghislaine fait un clin d'œil à Paul. Elle lui montre le vibromasseur. Paul se détourne.*
> HANNAH : Crisse. Même mon père se force pour trouver quelque chose de positif à dire sur moi. « Hearty »? C'est comme ça qu'on décrit la soupe! [163]

Paul, comme les personnages du *Chien*, est victime d'un trouble du langage qui affecte sa communication. Ici, c'est le mutisme du français et l'incapacité de communiquer en anglais que manifeste ce personnage bilingue. Le français comme l'anglais ne sont pas suffisants pour permettre à Paul d'exprimer ses sentiments à sa fille. La traduction par surtitrage ne se fera pas vers une seule langue, mais inversera les langues. On tient pour acquis que le public ne sera pas composé entièrement de personnes qui ne comprennent que l'anglais, mais aussi peut-être de personnes qui ne comprennent que le français.

You can't turn a blind eye on this situation, Paul.

---

[163] Isabelle Rousseau, Anna Maria LeMaistre et Mireille Moquin, « Boom! », manuscrit non publié, p. 24.

Our daughter's losing her mind. I
can't take care of everything.
Look! She's over there talking to
herself. Go say something!
Oh, salut, Hannah. Tu sais, tu a l'air…hum:..très belle…
…et aussi…en forme…
…et….en santé et costaude.
Shit. Even my dad has to force himself to say something positive about me.
"Costaude"? That's how you describe soup![164]

La contribution de l'anglais se manifeste aussi dans les dialogues de la pièce, dans ce passage où Hannah prend un café avec des collègues de travail anglophones, par exemple.

PORTIA: Oh, look at Mary-Kate Olsen. She's totally my thin-spiration! She has major self-control. I guess you have to when you own a multibillion dollar company. That's what made them so successful in the first place.
TIFFANY: Whatever! It's not about self-control, it's all about sex. Everybody wants to get with two cute twin girls in the sack.
PORTIA: You do kinda have a point there. Threesomes are hot. I ended up in the closet with Mitch and Mike at Wes' party over the summer. (sighs) I say we bring back polygamy.
TIFFANY: I think you mean polyandry, which might be kind of cool, but how many guys do you want going at you at the same time?
PORTIA: They don't all have to be going at you. They could be helping each other out too. What do you think, Hannah?
HANNAH: Who's Mary Kate Olsen?
PORTIA: You're kidding, right?[165]

Dans le discours superficiel de Tiffany et Portia, Hannah est à peine présente; sa seule interjection fait passer un manque de compréhension culturelle. Ainsi, même si elle comprend ses amies au plan langagier, elle ne comprend pas nécessairement leurs référents culturels. Dans les surtitres, on voit que le texte a été traduit de l'anglais vers le français:

Oh, regarde Mary-Kate Olsen.

---

[164] Isabelle Rousseau, Anna Maria LeMaistre et Mireille Moquin, « Surtitres pour Boom! », traduction d'Anna Maria LeMaistre, manuscrit non publié, p. 16-17.
[165] Rousseau, Lemaistre et Moquin, « Boom », p. 21.

Elle est ma mince-piration! Elle a tellement de contrôle de soi.
Il faut quand tu gères une compagnie multimillionnaire.
C'est ce qui a fait leur succès.
N'importe quoi! C'est pas leur contrôle; c'est leur sex appeal.
Tout le monde veut coucher avec des jumelles cute.
Ouin, t'as raison. C'est vrai que les ménage-à-trois, c'est pas mal hot.
Je me suis retrouvée dans le garde-robe avec Mitch et Mike
l'été passé au party de Wes.
Je dis: ramenons la polygamie!
Je pense que tu veux dire « polyandrie », ce qui serait pas pire,
mais combien de gars tu veux qui soient après toi en même temps?
Ils ont pas besoin de tous être après toi en même temps.
Ils peuvent s'entraider aussi.
Qu'est-ce que t'en penses, Hannah?
C'est qui, Mary-Kate Olsen?
Tu me niaises?[166]

Si le texte est d'abord d'un colinguisme intermédiaire, le surtitrage collabore à une seconde stratégie de colinguisme. Il se fera par coup fidèle, par coup subtilement infidèle, pour raconter des histoires qui varient légèrement selon les ressources linguistiques du spectateur. Ainsi, il serait possible de comprendre soit l'histoire en français, soit celle qui est en anglais, soit les deux, et l'expérience sera en partie différente. Dans l'extrait suivant, qui sert de prologue à la pièce, une narratrice offre, en français, un contexte régional ancré dans une forme de conte de fées.

NARRATRICE: Il était une fois une belle petite planète. Sur cette planète, il y avait un pays. Dans ce pays, il y avait une province. Cette province s'appelait l'Alberta et elle devint rapidement la province préférée d'une bonne fée appelée Albertine. Le peuple de l'Alberta travailla si fort que la bonne fée décida de lui accorder un vœu. Pensant au futur, les Albertains demandèrent quelque chose dont les générations à venir pourraient bénéficier... La fée leur donna le pétrole. Leur vœu fut réalisé. Et depuis ce jour-là, ils ont travaillé très fort pour extraire ce cadeau divin qui continue d'apporter à des millions de gens autour de la planète réchauffement, locomotion, plastique et paix.[167]

[166] Rousseau, Lemaistre et Moquin, « Surtitres pour Boom! », p. 14-15.
[167] Rousseau, Lemaistre et Moquin, « Boom! », p. 1.

Le surtitre, projeté sur une bande au-dessus de la scène, offre une traduction assez fidèle en anglais :

> Once upon a time there was a
> pretty little planet.
> Upon this planet, there was a country.
> And in this country there was a province.
> This province was called Alberta and quickly became the favourite province
> of a fabulous fairy named Albertine.
> The people of Alberta were such
> hard workers,
> that the fairy decided to grant them
> a wish.
> Looking to the future, the Albertans wished for something
> that would benefit generations to come.
> The fairy gave them...
> **OIL!**
> And ever since that fateful day, they have worked ever harder
> to extract their blessed gift
> which continues to provide millions around the world with...
> ...warmth, locomotion, plastic
> and peace.[168]

Ce texte ne change pas beaucoup dans les surtitres anglais; même l'ordre des mots en traduction aide les anglophones à comprendre en même temps que les francophones. La mise en majuscules et en plus grand format de « OIL » met en relief une exagération déjà présente en performance: les trois comédiennes prenaient une pause dramatique avant d'articuler en unisson « le pétrole ». Cette mise en relief dans le surtitre aide ainsi à situer les deux textes l'un contre l'autre en montrant là où ils coïncident, car le format du surtitre répète ici celui du texte en performance.

Mais, parfois, les langues ne sont pas traduites par le surtitrage; le dialogue y est plutôt ré-énoncé dans la même langue. Dans l'extrait suivant, c'est un genre de cœur grec

---

[168] Rousseau, Lemaistre et Moquin, « Surtitres pour Boom! », p. 1.

qui articule des mots en anglais pour rappeler la situation personnelle de Hannah face à des défis sociaux de plus grande envergure :

> NARRATRICE : Mais face à sa crise existentielle croissante, Hannah se mit à agir de façon…et bien…disons bizarre, même gênante…
> C: Political boredom
> B: Indifference
> C: Panic attacks
> B: Stabbings
> C: Eating disorders
> B: Compulsive shopping
> C: There is a big problem
> B: Un gros gros problème
> C: Everything is big! Qu'est-ce que je fais à Edmonton? J'ai besoin de la nature! J'ai besoin de me reconnecter! On est en train de tout tuer.[169]

Dans les surtitres, les commentaires de C et de B restent pour la majorité dans la langue du texte original, donc, en anglais.

> However, faced with a growing existential crisis,
> Hannah had begun to act in a way that was…well…let's say "odd".
> Even Embarrassing.
> Political boredom
> Indifference
> Panic attacks
> Stabbings
> Eating disorders
> Compulsive shopping
> There is a big problem
> A big, big problem
> Everything is big! What am I doing in Edmonton?
> I need to be close to nature! I need
> to reconnect!
> We're killing everything. [170]

Ce qui se passe sur scène est aussi affecté par la traduction qui apparaît simultanément, car il faut rappeler que les surtitres défilent une ligne à la fois durant la présentation de la pièce. Dans l'extrait suivant, les textes fournissent des images différentes du côté des

---

[169] Rousseau, Lemaistre et Moquin, « Boom! », p. 10.
[170] Rousseau, Lemaistre et Moquin, « Surtitres pour Boom! », p. 6.

deux langues, le français parlé et l'anglais des surtitres; pour les individus bilingues dans le public, les images (de ravins, d'arbres, de condos, de villes, de « SUVs », de terrains de stationnement) se multiplient.

> En Alberta
> On déboise nos ravins
> Pour bâtir des gros condos
> Ou bien des sites pavés
> Que le monde y trouve bien beau[171]
>
> Alberta's home
> We cut down all the trees
> To build our booming cities
> Or to make more parking lots
> For all the SUVs we've bought[172]

Dans le passage suivant, c'est l'image de la prairie qui situe le texte anglais dans une géographie plus albertaine que celle du texte français. Dans ce dernier, il n'y a aucun positionnement géographique.

> Elle voulut tellement la protéger
> Si seulement elle avait une fée
> Sur qui elle pourrait déverser
> Toute son obsessionalité [173]
>
> Ghislaine wished she had a fairy
> To protect her from all things scary
> She felt so confused on the prairie
> She started to feel cuckoo-berry[174]

En outre, si l' « obsessionalité » ne fait que s'amorcer en anglais, elle est déjà très présente en français. Cette transposition fait varier légèrement les perceptions à la fois chez ceux qui comprennent les deux versions et chez ceux qui n'en comprennent qu'une. La paranoïa vient plus tard en français, dans le passage suivant:

> Elle devint trop paranoïaque

---

[171] Rousseau, Lemaistre et Moquin, « Boom! », p. 29.
[172] Rousseau, Lemaistre et Moquin, « Surtitres pour Boom! », p. 20.
[173] Rousseau, Lemaistre et Moquin, « Boom! », p. 3.
[174] Rousseau, Lemaistre et Moquin, « Surtitres pour Boom! », p. 2.

Elle craignait de subir une attaque
Si sa fille se mettait au crack
Si un jour elle prononçait « tabarnak » [175]

She started to act like a quack.
What if someone attacked?
What if her daughter smoked crack,
Or always fucked around bare back?[176]

En français et en anglais, on a une différente compréhension des comportements vulgaires et surtout une différence de degré de vulgarité. Si la version française révélait un humour blasphématoire, c'est un humour à caractère sexuel qu'évoque la version anglaise. La mise en évidence de ces différences révèle un certain humour qui ne peut être apprécié que par les personnes bilingues qui ont accès aux deux textes côte à côte. Cet humour rappelle celui de « Sex, lies et les F.-M. », où il y avait aussi une différence remarquable entre les versions dans les deux langues.

La réception critique du côté anglophone comme francophone a moins souligné l'apport du bilinguisme que celle de la perspective francophone dans cette pièce bilingue. *Le Franco*, hebdomadaire francophone de l'Alberta, traduisait ainsi les propos du journaliste Matthew Halliday de *See Magazine* :

> par rapport à la dénonciation des difficultés de la province, que « de l'entendre du point de vue francophone lui donne une perspective unique » (traduction libre). Un commentaire que les principales concernées s'expliquent mal. « Peut-être que nous ne sommes pas tout à fait conscientes qu'il existe des différences, mais nous nous faisons souvent dire qu'il y a des différences dans l'humour, dans la perception », explique celle qui jouait le rôle du père, Paul, Isabelle Rousseau.[177]

Cette différence perçue par le journaliste anglophone reflète l'altérité que soulève habituellement la critique anglophone. Bien qu'elles mentionnent la langue principale du

---

[175] Rousseau, Lemaistre et Moquin, « Boom! », p. 3
[176] Rousseau, Lemaistre et Moquin, « Surtitres pour Boom! », p. 2.
[177] Archambault-Lafontaine, p. 3.

texte, les critiques anglophones prennent pour acquis que le surtitrage est fidèle à ce qui est dit sur scène. Leur perception place la différence dans les cultures et leur humour particulier, alors que les auteures situent la différence entre les textes et leurs langues.

L'infidélité dans le jeu du surtitrage de « Boom! », comme nous l'avons vu au premier chapitre, rappelle le colinguisme de Leclerc. Le jeu subtil entre le scénario, le texte et sa parodie de la traduction tire vers le colinguisme intermédiaire. La différence voulue entre le texte en performance, les surtitres et leurs langues respectives, met en valeur un genre de réciprocité entre les deux. « Boom! » tente de s'inscrire dans un espace colingue, mais de façon beaucoup plus subtile que les exemples les plus audacieux du colinguisme. Pour un spectateur qui ne comprend que l'une des langues énoncées sur scènes, les surtitres sont essentiels; pour un spectateur qui comprend les deux, les surtitres fournissent un supplément qui lui permet de jouer sur les messages différents livrés dans l'une et l'autre langue.

Le surtitrage de « Boom! » tente d'explorer le potentiel du colinguisme en performance. Car, au théâtre, il faut toujours prendre en compte les deux aspects fondamentaux du scénario, celui de la page et celui qui est joué sur la scène. Ces aspects peuvent poser problème en traduction pour un texte qui est reçu et jugé dans l'immédiateté de la performance par le public, qui ne peut pas suspendre la lecture du texte afin de consulter des outils linguistiques. Comme nous le rappelait Bassnet-McGuire en introduction, « a theatre text exists in a dialectical relationship with the performance of that text. The two texts – written and performed – are coexistent and inseparable, and it is in this relationship that the paradox for the translator lies[178] ». Mais

[178] Bassnett-McGuire, p. 87.

c'est justement dans cette relation que s'ouvre et se délimite un autre espace pour tenter le colinguisme : celui du plateau et des possibilités audio-visuelles qu'il offre au défilement des langues. Ainsi, les surtitres forment des outils de traduction en performance, et font bénéficier des ressources de la performance pour concevoir une traduction spécifique au théâtre. L'utilisation de ces outils permet d'imaginer des stratégies de traduction pour d'autres œuvres dramatiques bilingues, dont on questionne toujours la possibilité d'être traduites. Abé Mark Nornes, qui propose l'usage au cinéma de sous-titres qu'il qualifie d'« abusifs », souligne aussi la possibilité de déviation et de complexification issue de tels outils :

> [r]ather than smothering the film under the regulations of the corrupt subtitle, rather than smoothing the rough edges of foreignness, rather than convening everything into easily consumable meaning, the abusive subtitles always direct spectators back to the original text. Abusive subtitles circulate between the foreign and the familiar, the known and the unknown.[179]

En évitant l'évacuation de la dualité linguistique des textes dramatiques bilingues, le cas de *« Boom! »* nous montre les balbutiements d'une stratégie de diffusion et d'inclusion à grand potentiel. Il imagine la possibilité de renouveler le bilinguisme du texte par une tentative de colinguisme en performance qui ferait varier l'expérience théâtrale des spectateurs selon leurs ressources linguistiques. Il crée ainsi un mode par lequel il est possible simultanément de se raconter ses histoires, de les raconter à d'autres, et de raconter l'espace qui les sépare et qui les rapproche.

---

[179] Abé Mark Nornes, « For an abusive subtitling » dans Laurence Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, 1992, 2000, 2004, p. 467.

D. Les éditions bilingues et le colinguisme: « L'homme invisible/The Invisible Man »

Dans « Des langues en partage? », Leclerc met de l'avant l'édition bilingue du récit « L'homme invisible/The Invisible Man » de Patrice Desbiens comme la forme la plus poussée du colinguisme qu'elle ait étudiée. Dans cette publication, la page de gauche est en anglais, et la page de droite en français, « suggérant l'appartenance simultanée de ce texte à deux communautés linguistiques distinctes[180] ». Mais au-delà de cette suggestion d'appartenance, le texte semble plutôt tenter de revitaliser une « communalité de ses formes équivoques et simultanées de bilinguisme[181]. » On verra, par exemple, l'anglais pénétrer la page de gauche et le français pénétrer celle de droite. Parfois la traduction semblera correspondre à l'original, mais les deux versions diffèreront aussi beaucoup : dans certains passages, l'action est reproduite dans l'autre langue sur l'autre page, mais ailleurs, les deux versions ne correspondent pas. Comme dans « Boom! » , où le discours des collègues anglophones d'Hannah demeure en anglais, les paroles de l'ami anglophone que relate l'homme invisible le demeurent aussi : « "Hey, you sure know how to die... " lui dit un de ses amis »[182]. Et comme dans *Le chien*, l'homme invisible souffre d'une aphasie de la langue: quand il ouvre sa bouche, aucun mot n'en sort. De « He's got a Frog in his throat[183] » à « 'we've been looking at the rushes everytime you open your mouth nothing comes out...' '...!' says the invisible man...[184] », le cheminement de l'homme invisible se fait par la soustraction de la langue, des langues,

---

[180] Leclerc, « Des langues en partage? », p. 246.
[181] *Ibid.*, p. 281.
[182] Patrice Desbiens, « L'homme invisible/The Invisible Man » dans *L'homme invisible/The Invisible Man suivi de Les cascadeurs de l'amour*, Sudbury, Les Éditions Prise de Parole, 1997, 1981, coll. « Récits », p. 6 anglais.
[183] *Ibid.*, p. 26 anglais.
[184] *Ibid.*, p. 44 anglais.

jusqu'à ce qu'il ne puisse plus parler. Dans sa lecture colingue de « L'homme invisible/The Invisible Man », Leclerc trouve les traces d'une représentation du bilinguisme soustractif qui a aussi été relevée en partie dans le recueil de Prescott. Cette lecture de la perte de la langue a certainement sa place dans des textes où les personnages perdent la parole, souffrent de dyslexie ou d'aphasie, voire deviennent muets. Mais si la notion du bilinguisme soustractif indique l'éventuelle disparition d'une ou des langues, elle engendre ici, comme dans les pièces de Prescott, une certaine valeur ajoutée. La lecture des deux versions sera toujours nécessaire, puisque la « soi-disant traduction ne fourni[t] qu'à l'occasion les accommodements nécessaires à la compréhension du récit par un lecteur unilingue[185] ». Leclerc qualifie la réciprocité des langues dans « L'homme invisible / The Invisible Man », en empruntant les termes de François Paré, de « colinguisme de l'exiguïté »:

> si l'anglais « contamine » à l'occasion la version française du texte, le français, en retour, parvient à déloger l'anglais et à s'attribuer de justesse le statut de langue tutélaire. Par ce procédé qui marie une distribution équilibrée des langues à une affirmation précaire et insistante de la francité hybride d'un côté, et à une reconnaissance du pouvoir d'attraction de l'anglais de l'autre, *L'homme invisible/The Invisible Man* donne la mesure de ce qui pourrait être un colinguisme de l'exiguïté. Il en montre l'audace, l'inventivité en même temps que le caractère fragile et l'insaisissabilité.[186]

Comme « L'homme invisible / The Invisible Man », les pièces du recueil *Big, Bullshit, Sex, lies et les Franco-Manitobains* partagent l'esprit d'hybridation linguistique et de la parodie de la traduction d'un colinguisme de l'exiguïté. Ce colinguisme fait montre d'un bilinguisme qui élabore un dialogue d'une langue à l'autre sans tout à fait se répéter. La valeur supplémentaire de ces jeux linguistiques rappelle la notion de

---

[185] Leclerc, « Des langues en partage? », p. 249.
[186] *Ibid.*, p. 263-264.

supplément empruntée par Bhabha à Derrida. Selon Bhabha, le supplément « vise à rendre compte de l'addition inattendue de nouveaux éléments à une totalité qu'on croyait déjà constituée[187] ». L'aspect inattendu de cette addition aide ainsi à faire apparaître le manque originaire de toute totalité tout en montrant son potentiel pour le remplacement et la création. Dans le colinguisme de l'exiguïté présentée par « L'homme invisible / The Invisible Man » et par le recueil de pièces de Marc Prescott, le supplément se trouve dans la valeur ajoutée au jeu interlinguistique de l'hybridité et de la parodie de la traduction. Ce jeu met en relief le déficit originaire des monolinguismes parallèles et de leur manque d'interaction et de dialogue. Le bilinguisme dans ces pièces se joue sur un supplément ludique des langues. Ce même colinguisme se reproduit aussi dans l'adaptation théâtrale du récit. L'idée de cette adaptation provient d'abord de l'enthousiasme de Roch Castonguay pour le récit. Puis se met en œuvre « la volonté du Théâtre de la Vieille 17 d'Ottawa de célébrer ses 25 ans en créant **un spectacle pour les franco-ontariens**, portant la parole d'un auteur franco-ontarien et rassemblant des créateurs ayant contribué à bâtir l'**identité collective d'une communauté**[188]. » Tout en préservant son objectif rassembleur, le Théâtre de la Vieille 17 choisit d'adapter très peu ce texte canonique de la littérature franco-ontarienne. Puis,

> au fil de ces lectures et de ces discussions, les créateurs du spectacle commencent à se demander si la construction systématique de l'œuvre – un chapitre en français suivi d'un autre en anglais -, ne devient pas un peu monotone sur scène. Malgré l'ingéniosité de Desbiens - qui passe de la traduction intégrale à l'interprétation et

---

[187] *Ibid.*, p. 55, d'après Bhabha, *The Location of Culture*, London et New York, Routledge, 1994, p. 55 et 120.

[188] Esther Beauchemin, pour l'équipe de création de *L'Homme invisible/The Invisible Man*, « Les dessous de la création : *L'Homme invisible/The Invisible Man* », 7 janvier 2008 [La Vieille 17 fait suivre ce document à l'auteure par courrier électronique, le 7 janvier 2008]. Elle souligne.

> au détournement de sens -, l'équipe craint que cette alternance ait un effet hypnotisant sur le public. On prend alors la décision de jouer avec l'ordre des chapitres, de fondre certains passages anglais et français, de bousculer un peu le déroulement de l'histoire afin d'amener des **brisures de rythme essentielles pour tenir les spectateurs en haleine**. Après des heures de discussions passionnées sur le texte, son sens et son esthétique, des décisions d'ordre théâtrales sont prises : Roch Castonguay interprétera l'Homme invisible tandis que Robert Marinier sera The Invisible Man. Ils seront accompagnés sur scène par le musicien Daniel Boivin, en direct. Ils ne seront pas dans un lieu défini mais dans un no man's land.[189]

L'effet final sera une pièce où le narrateur se scinde en deux pour devenir l'Homme invisible, d'un côté, et The Invisible Man, de l'autre. Les deux personnages flottants partagent un dialogue narratif qui, comme dans le récit, alterne entre le français et l'anglais. L'ordre des répliques diffère très peu dans le texte dramatique qui redistribue certaines lignes d'un côté et de l'autre, fait parfois parler les deux personnages en même temps, mais réussit à mettre sur scène une représentation visuelle aussi distincte que celle de l'édition bilingue du récit. Contrairement aux attentes, cependant, le texte livré sur scène par les personnages n'est pas complètement représentatif de celui qui est imprimé sur les pages dans l'une ou l'autre des langues. Le personnage de gauche ne représente pas la page de gauche ni le français, ni le personnage de droite, la page de droite ou l'anglais. Dans le passage suivant, les personnages entrent dans un dialogue linguistique qui s'entrecroise davantage que celui qui va d'une page à l'autre du récit. Le texte surligné représente les lignes de The Invisible Man alors que celui qui n'est pas surligné est celui de l'Homme invisible.

> Everyone in town is starting to glow and act a little strange.
> Especially the invisible man's mother.
> Surtout la mère de l'homme invisible.
> She becomes a dancer.

---

[189] *Ibid.* Elle souligne.

> Elle devient une danseuse.
> She dances on gilded crucibles.
> Elle danse sur des creusets dorés, She dances to and fro,
> Elle danse sur des portraits de saints fro and to, elle danses dans un va-et-vient affairé between the kitchen and the bedroom, vient-et-va eat and sleep, mange et dort, sleep and pray, dort et mange, and pray and sleep, et dort et prie Nobody notices anything abnormal in this behavior et prie et dort because everybody is acting in the same way. Personne ne perçoit rien d'anormal dans sa façon d'agir parce que tout le monde agit pareil. [190]

Dans ce passage comme dans plusieurs passages de « Boom! », les deux textes se mettent côte à côte pour encourager leur comparaison ainsi que pour faciliter la compréhension. Dans d'autres passages, le colinguisme du récit se reflète dans un colinguisme de la performance entre les deux personnages qui racontent des histoires différentes, comme dans le passage suivant :

> The smoke sets off the alarms in the apartment building. But not in the invisible man's head . Le plancher de la cuisine est dur et froid et Katerine pleure souvent sous les affections de l'homme invisible... Catherine, like most angels, is just resting her wings between clouds. She is desperate and dangerous. She's bound for glory. The invisible man first realizes he's in trouble when some of his best friends start coming to serenade Catherine under their bedroom window.
> L'amour de Katerine et de l'homme invisible brûle comme un feu au vent.
> Mais comme tout bon feu il a besoin de vent pour survivre. Il a besoin d'oxygène.
> Après quelque temps, il devient évident que Katerine, comme n'importe quel ange, ne fait que reposer ses ailes entre deux nuages. Elle est partie pour la gloire.
> After a while the invisible man starts to notice that their love doesn't have the flame it once had. Like a lighter that doesn't work anymore. A Bic lighter.
> L'homme invisible sent s'éteindre le feu lorsqu'un chœur d'hommes très visibles vient chanter des alléluias sous la fenêtre de leur chambre. Et peu à peu, leur amour devient un briquet qui s'allume de moins en moins souvent.[191]

La présence de différences entre deux textes, deux personnages, qui se ressemblent autant sans pourtant être pareils met en relief le colinguisme de la performance de l'adaptation théâtrale de « L'homme invisible/The Invisible Man ». En outre, cette stratégie qui sépare

---

[190] Patrice Desbiens, « L'homme invisible/The Invisible Man », adaptation pour la scène de Roch Castonguay et du Théâtre de la Vieille 17, manuscrit non publié, p. 6.
[191] *Ibid.*, p. 22.

le texte et sa traduction infidèle dans une édition bilingue pour en faire deux personnages sur scène est aussi évocatrice de possibilités pour la traduction du théâtre colingue. La représentation théâtrale n'évoque pas la dualité linguistique; plutôt, elle l'assume entièrement pour avoir des effets choisis sur les spectateurs. Comme l'édition bilingue, la production théâtrale est accessible à des publics aux capacités linguistiques différentes. Elle sera, à un niveau, compréhensible pour des locuteurs qui ne possèdent que l'une des langues, mais à un autre niveau, elle jouera avec le bilinguisme des locuteurs connaissant les deux langues. D'autres stratégies de traduction peuvent aussi transmettre les enjeux du bilinguisme à différents publics.

E. « Cow-boy poétré »: le colinguisme traduit pour la scène[192]

À titre de dernier exemple, il sera question d'une création qui a fait l'aller-retour entre les langues depuis ses tous débuts: « Cow-boy poétré ». Le projet avait d'abord été conçu par Daniel Cournoyer, directeur général et artistique de L'UniThéâtre, le théâtre francophone semi-professionnel d'Edmonton. Il souhaitait mettre en scène le rodéo albertain, dans un effort pour valider, « via a repertoire of original works, a Francophonie that isn't Quebec or France, that lives and breathes the West[193] ». N'ayant pas trouvé d'auteur francophone prêt à écrire une telle pièce, Cournoyer s'est tourné vers le dramaturge anglo-albertain Kenneth Brown, qui a écrit la première version de la pièce en

[192] Cette section s'inspire en grande partie de la communication de l'auteure et de Louise Ladouceur, « La parole bilingue en traduction: Performing Bilingual Plays for Francophone Audiences », communication pour le colloque *Staging Translated Plays : Adaptation, Translation and Multimediality*, (University of East Anglia, UK, 28-30 juin 2007), actes du colloque à paraître.

[193] Liz Nicholls, « Allo, mon cowboy », *The Edmonton Journal,* April 6, 2005, C2, cité dans Ladouceur et Nolette, « La parole bilingue en traduction »

anglais. Après une lecture de la pièce dans cette langue, Brown donna une version révisée du texte à Laurier Gareau, un auteur, dramaturge et traducteur fransaskois chargé d'en traduire une partie en français. Cette traduction a réduit l'apport de l'anglais à environ un quart de la pièce. Cette langue contribue surtout, dans la version traduite, à l'action qui se déroule dans l'espace public représenté par la plateforme qui surplombe la scène. On la retrouve dans la parole de l'annonceur du rodéo et dans les performances musicales de Chantal, la chanteuse de musique country. Le français vernaculaire des personnages bilingues est lui aussi parsemé d'emprunts à l'anglais, tant en mots qu'en phrases, surtout lorsqu'il s'agit de terminologie du rodéo. Dans le passage suivant, c'est Luke qui utilise des mots anglais pour décrire sa carrière au rodéo:

> LUKE- J'aurais pu être le meilleur ostie de bull rider n'importe où au monde. Vous me voyez astheure pis vous vous dites « ce p'tit pisseux de gimp pourrait pas rider une clôture ». L'monde y sont comme ça [...] L'monde pense que les bull riders sont des gros hommes. Y nous prenne pour des osties de steer wrestlers. J'peux vous dire qu'y en a pas d'bull riders plus haut que cinq pieds huit... pis ça c'est sans ottes. Mais c'est qui les osties d'stars du rodeo? Ben j'veux vous dire que c'est pas ces gros bâtards là qui s'coltoyent avec des pauvres imbéciles d'animals sans gosses. Pis c'est surtout pas les p'tits fifis d'broncs riders.[194]

Comme l'a relevé Ladouceur, la richesse du bilinguisme des personnages se retrouve dans leurs accents, qui évoquent leur origine dans une diaspora francophone nord-américaine[195]. Luke a un accent québécois alors que Diamond et Blanchette ont des accents de l'Ouest canadien. Chantal, dans un rôle incarné par Crystal Plamondon, une chanteuse de country et cajun, prend l'accent hybride cajun et franco-albertain de son interprète. Pour ce qui est du discours de l'annonceur, il se compose entièrement d'anglais, comme dans le passage suivant:

---

[194]Kenneth Brown, « Cow-boy poétré », 2005, traduction de Laurier Gareau, manuscrit non publié, copie disponible à L'UniThéâtre, cité dans Ladouceur et Nolette.
[195] Ladouceur, « Accents et alternance de codes ».

> ANNONCEUR: Folks, one of our favorite rodeo cowboys, Jack Blanchette, out of Longview, Alberta. Jack has had some bad luck on the rodeo circuit this year. Finished out of the money last week at the Patricia Stampede Days, and didn't quite make the cut for the big rodeo in Calgary. But it ain't for lack of trying, and he's one tough hombre. Jack is riding Buckaroo today, and watch out cause he's one hell of a horse. You ready boys? Alright, give her a ride, boy.[196]

Cet annonceur interagit aussi avec les personnages bilingues et les échanges se font surtout en anglais, comme dans le passage suivant:

> (Luke enters with an effigy made of straw and a broom.)
> ANNONCEUR: Say, Luke, how do you tell when a Liberal calf is born?
> LUKE: Comes out the wrong hole, Mr. Stockman.
> ANNONCEUR: Guess that's where the smell comes from! Who's your friend, Luke?[197]

Ces passages et ces interjections en l'anglais évoquent un monde du rodéo où la langue de communication, de formation et de spectacle est l'anglais. Le français demeure ici, comme dans l'équation traditionnelle du minoritaire linguistique, la langue des échanges qui ont lieu dans l'espace privé. Il s'agit donc d'une situation de diglossie où le rôle des langues est assez clairement défini. C'est lorsque ces mondes entrent en contact que l'on retrouve l'alternance de codes, dans la terminologie et dans le quotidien du rodéo chez des francophones bilingues.

Contrairement aux pièces présentées précédemment, « Cow-boy poétré » n'a pas été retraduit par la suite. Toutefois, pour permettre à un public québécois en majorité unilingue de comprendre l'anglais qui contribue à cette pièce, il serait nécessaire de passer par un processus de traduction[198]. Dans ce dessein, nous avons imaginé, ailleurs, une traduction qui aiderait à représenter les enjeux du bilinguisme au lieu de les effacer. C'est ainsi que nous avons suggéré l'usage de surtitres (que l'on envisageait toujours sous

---

[196] Brown, cité dans Ladouceur et Nolette.
[197] *Ibid.*
[198] Ladouceur et Nolette.

une lumière plus traditionnelle) et de procédés et supports scéniques pour la traduction. Ces outils serviraient à rehausser le colinguisme de la représentation de L'UniThéâtre tout en permettant une compréhension facilitée chez des publics unilingues francophones. De tels outils permettraient de conserver le travail des comédiens sur les accents, qui permettent de situer les personnages, en créant des rôles supplémentaires et en redistribuant certaines lignes du texte. Dans le cas des monologues de l'annonceur, par exemple, on les ferait suivre par une traduction en français fournie par Chantal, qui deviendrait un deuxième annonceur. Ce rôle secondaire s'ajouterait à celui de l'annonceur original, qui ne parle pas français. Pour le monologue mentionné précédemment, la traduction en performance permettrait à Chantal de dire le passage suivant à la suite de celui de l'annonceur :

> ANNONCEUR: Folks, one of our favorite rodeo cowboys, Jack Blanchette, out of Longview, Alberta. Jack has had some bad luck on the rodeo circuit this year. Finished out of the money last week at the Patricia Stampede Days, and didn't quite make the cut for the big rodeo in Calgary. But it ain't for lack of trying, and he's one tough hombre. Jack is riding Buckaroo today, and watch out cause he's one hell of a horse. You ready boys? Alright, give her a ride, boy.
>
> CHANTAL: Et maintenant, un de nos meilleurs cow-boys, Jack Blanchette de Longview, Alberta. Jack a pas été chanceux c't' année dans l'circuit pis y s'est pas rendu au Stampede de Calgary. Mais c'est pas parcqu'y a pas essayé. Jack y'a la couenne dure pis aujourd'hui y va monter Buckaroo, un cheval qui a pas l'habitude de se laisser faire. Vas-y Blanchette, montres-y de quoi t'es capable![199]

Le monologue se prête bien à une traduction de ce genre, mais lorsqu'il s'agira du dialogue, par souci d'économie de temps et de naturel dans les dialogues, nous avons proposé des techniques différentes. Il s'agira de redistribuer des parties de texte aux autres personnages dans le dialogue. D'autres personnages peuvent répéter des répliques anglaises en français, alors que d'autres répliques peuvent être déplacées, effacées ou

---

[199] Brown, cité dans Ladouceur et Nolette.

ajoutées afin d'offrir une plus de à la compréhension des spectateurs. C'est ce que nous avons proposé pour le passage suivant, où Luke agit comme clown du rodéo pour divertir la foule entre les événements. Certaines parties du dialogue de l'annonceur sont réparties entre Chantal et Luke dans la traduction. Dans sa contribution humoristique à saveur politique, Luke fait allusion à Pierre Elliott Trudeau, premier ministre canadien dont le Programme énergétique national a été considéré en Alberta comme une ingérence fédérale dans un domaine de juridiction provinciale : la redistribution des profits de l'industrie pétrolière. En traduction pour une performance au Québec, il est possible d'exploiter le manque de popularité de Trudeau, mais pour des raisons différentes. La mise en italiques dans le passage suivant met en relief les parties du dialogue de Luke qui ont été attribuées en traduction à Chantal:

(Luke enters with an effigy made of straw and a broom.)
ANNONCEUR: Say, Luke, how do you tell when a Liberal calf is born?
LUKE: *Comment c'qu'on peut savoir que c't'un veau libéral qui vient d'naître? Parce que ça sort du mauvais trou!* Comes out the wrong hole, Mr. Stockman.
CHANTAL: A puait pas mal celle-là!
ANNONCEUR: Guess that's where the smell comes from! Who's your friend, Luke?
LUKE: *Ben icitte j'ai mon ami M. Trudeau.* I got my pal Mr. Trudeau right here, Mr. Stockman!
ANNONCEUR: How's that? You mean the politician? What's the cane for? Is somebody going to be limping outa here?
CHANTAL: Hein? Dis-nous donc à quoi à va servir, ta canne.
LUKE: Oh no, Mr. Stockman, I had something else in mind. You know what the Liberals been doing to the West for the last ten years?
ANNONCEUR: Yup. But it's not polite to say in mixed company.
CHANTAL: C'que Trudeau fait à l'Ouest depuis dix ans, ça ressemblerait-tu à c'qu'il fait au Québec?
LUKE: What, you mean THIS?
(He gooses the effigy with the broom. The crowd roars.)
ANNONCEUR: That's some medical operation. What do you call that?
LUKE: I call it parliamentary debate, Western style!
CHANTAL: Ca c'est ce qu'on appelle le débat parlementaire, à la Western!

ANNONCEUR: Ain't he something, folks? That's Luuuuuke Kaaaaannne, the Clown Prince of the Western Canadian Rodeo![200]

Par ces outils de traduction, le texte passera d'une version exclusivement en anglais à une version bilingue écrite et produite dans les deux langues pour un public francophone non bilingue. Les aspects colingues de la performance, comme les accents révélateurs de l'origine des personnages, restent toujours pareils dans la production adaptée pour le Québec. Ce sont des outils de la traduction en performance qui contribuent à faciliter la compréhension des spectateurs, par le surtitrage, l'ajout de rôles secondaires et la redistribution de répliques. Nous avons suggéré que ces outils permettent de concevoir une traduction pour un public unilingue en les intégrant à une production bilingue. Si ces outils permettent de voir côte à côte deux langues différentes, elles ne font cependant pas preuve du même degré de colinguisme intermédiaire que la traduction de Gareau. En préservant le bilinguisme de la version originale accompagnée d'extraits en traduction, la nouvelle production ramène le degré de colinguisme de la pièce à un niveau timide. Il faut néanmoins noter que lorsque la production vise un public dont la majorité ne comprendra qu'une des langues sur scène, il est peut-être plus sage, du moins au début, de chercher quelques mesures d'accommodation en traduction. Au fur et à mesure que les productions à colinguisme intermédiaire et audacieux seront présentées à ces publics, il sera possible de diminuer les outils de la traduction en performance lorsqu'ils seront rendus plus réceptifs à ce genre. Somme toute, il faut trouver un équilibre entre la forme de colinguisme et le public récepteur; comme le soulignent André Lefevere et Susan Bassnett,

---

[200] Brown, cité dans Ladouceur et Nolette.

> [w]e need to find out how to translate the cultural capital of other civilisations in a way that preserves at least part of their own nature, without producing translations that are so low on the entertainment factor that they appeal only to those who read for professional reasons.[201]

La comparaison des textes dramatiques de « Boom! », de « L'homme invisible/The Invisible Man » et de « Cow-boy poétré » et de leurs traductions met en relief des stratégies colingues pour une traduction qui prend en considération la performance possible au théâtre. Si la traduction du *Chien* efface en grande partie les traces de sa dualité linguistique, les autres ne manquent pas de trouver des façons astucieuses et politisées de dépasser l'impasse de l'incompréhension. Ces stratégies, qui partagent à divers degrés l'esprit du colinguisme de « Big », « Sex, lies et les F.-M. » et de « Bullshit », permettent d'envisager des stratégies de traduction créatives et ancrées à la fois dans la performance et le colinguisme.

---

[201] « Introduction : Where are we in Translation Studies? » dans *Constructing Cultures : Essays on Literary Translation*, Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney, Johannesburg, Multilingual Matters, Topics in Translation 11, 1998, p. 11.

CHAPITRE IV

En introduction, nous avons établi un lien entre les différentes formes de multilinguisme et la traduction. Notre question de recherche portait, plus spécifiquement, sur les façons de traduire les textes dramatiques bilingues de Marc Prescott sans effacer leur dualité linguistique. Face à ce qui semblait être une impasse de la traduction, nous avons proposé de mettre en pratique une approche colingue pour comprendre les enjeux de la traduction et comparer différentes stratégies de traduction. En premier lieu, la lecture de « Big », « Sex, lies et les F.-M. » et « Bullshit » a révélé différents niveaux de colinguisme. Le monologue « Big » met en scène un colinguisme timide dans un français populaire hybride où l'anglais et un contexte anglo-dominant font souvent intrusion sur le plan lexical. L'hybridité de la langue dans ce texte de Prescott se fait plutôt ludique, dépassant le complexe du bilinguisme soustractif souvent associé au code-switching. La pièce « Sex, lies et les F.-M. » fait coexister trois différentes relations à la langue qui contribuent à l'intrigue: le bilinguisme où les deux langues ne devraient pas interagir, le bilinguisme où c'est le code-switching qui est mis en valeur, et l'unilinguisme anglais. Dans les (en)jeux linguistiques qui s'ensuivent, c'est encore l'aspect ludique du bilinguisme que l'on souligne. Les processus de traduction inachevée et de différentes variétés de bilinguisme élèvent ce texte à un niveau audacieux de colinguisme. L'anglais comme le français sont indispensables à la compréhension de ce texte et de sa performance. En comparaison, le colinguisme timide de « Bullshit » permet à Prescott de jouer avec les langues pour raconter des histoires en comptant sur le bilinguisme compris et parlé par chacun de ses personnages. Les personnages fabuleront longtemps en utilisant

le code-switching, mais lorsqu'ils auront obtenu des ressources tant financières que linguistiques, c'est l'unilinguisme qui sera valorisé. Ce qui est notable chez Prescott, cependant, c'est que son colinguisme est toujours aussi vide de mesures traductrices cherchant à guider un public qui ne comprendrait pas soit l'anglais ou le français.

Certaines formes de traduction devront cependant être appliquées pour dépasser l'impasse et communiquer au moins une partie de ces enjeux. Car selon Venuti, l'impasse de la communication ne peut être dépassée que partiellement:

> [c]an translation ever communicate to its readers the understanding of the foreign text that foreign readers have? Yes, I want to argue, but this communication will always be partial, both incomplete and inevitably slanted towards the domestic scene. It occurs only when the domestic remainder released by the translation includes an inscription of the foreign context in which the text first emerged.[202]

La traduction devra donc tenir compte de la lecture intime du texte original et de son colinguisme. La comparaison avec d'autres stratégies de traduction partielle aide certainement à ouvrir des pistes pour la traduction du recueil *Big, Bullshit, Sex, lies et les Franco-Manitobains*. Si la traduction de la pièce *Le chien* montre l'effacement du colinguisme timide de Jean Marc Dalpé, et agit comme mise en garde contre l'assimilation traductionnelle, les traductions subséquentes de Dickson proposent de changer le lieu du colinguisme pour le naturaliser. Dans « Boom! », c'est le surtitrage qui se fait traduction parfois fidèle, parfois infidèle au texte bilingue original, et qui intègre un colinguisme intermédiaire pour un public linguistiquement mixte. Du côté de « L'homme invisible/The Invisible Man », le colinguisme audacieux de l'édition bilingue du récit prend la forme de deux personnages dans l'adaptation théâtrale. La redistribution

---

[202] Laurence Venuti, « Translation, Community, Utopia », dans Lawrence Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, Second Edition, New York, Routledge, 2004, 2000, p. 487.

de lignes et l'insistance sur les ressemblances et les divergences des textes dans les deux langues contribuent à donner une valeur supplémentaire au bilinguisme à l'instar des pièces de Prescott, en particulier « Sex, lies et les F.-M. ». En explorant la traduction de la pièce bilingue « Cow-boy poétré », Ladouceur et moi-même avons suggéré de procéder par redistribution et addition de répliques, par ajout de rôles pour certains personnages et par surtitrage occasionnel. Dans tous ces cas, la traduction se donne pour intention politique de préserver l'apport de la dualité linguistique des textes dramatiques originaux tout en communiquant cet apport à un public dont les ressources linguistiques ne permettent pas de comprendre les dialogues sans stratégie de traduction.

Lesquelles de ces stratégies, donc, s'appliqueraient plus spécifiquement à « Big », « Sex, lies et les F.-M » et « Bullshit » de Marc Prescott? Lesquelles réussiraient le mieux à faire part des différentes formes de colinguisme de ces pièces? Pour « Big », qui ne s'étend que sur neuf pages, on pourrait dédoubler le texte en anglais et introduire un nouveau comédien sur la scène pour agir comme facette anglophone du personnage qui livre son monologue. Cette méthode similaire à l'adaptation théâtrale de « L'homme invisible/The Invisible Man » est possible grâce à la brièveté du texte original. L'ajout d'un comédien incarnant une voix anglophone sur la scène ajouterait à la polyphonie des voix dans le monologue. Comme dans « L'homme invisible/The Invisible Man », les deux comédiens pourraient faire jouer leurs langues l'une contre l'autre, par exemple en articulant ensemble certains passages. On pourrait aussi passer par une redistribution de texte, par une inversion de la langue associée à chaque comédien ou par le maintien de certains passages qui ne seraient tout simplement pas passés dans la machine traductrice, et donc qui resteraient dans le français hybride de Prescott.

Pour « Bullshit », dont le colinguisme timide ressemble à celui de « Big », la longueur de la pièce empêche un tel dédoublement. Il faudra donc utiliser des méthodes qui remanieront le texte le plus naturellement possible ou qui permettront une traduction simultanée d'une performance bilingue. Dans le premier cas, il s'agirait de faire une traduction vers l'anglais où les deux langues seraient présentes, mais où certains personnages ou certains accessoires pourraient servir d'interprètes à d'autres. Ainsi, le poisson à deux têtes, par exemple, pourrait prendre un nouveau rôle de traducteur lors des dialogues des personnages. Lors des soliloques des personnages, puisqu'il s'agit vraiment de dialogues avec le poisson à deux têtes, cet accessoire pourrait agir comme catalyseur d'anglais. Cette stratégie permettrait aussi de reprendre les stratégies déroutantes du dramaturge, qui fait pencher cette pièce vers l'absurde. Pour ce qui est du second cas, il serait possible de surtitrer en anglais la production d'un colinguisme timide de cette pièce, d'autant plus qu'on a déjà recours au surtitre dans la pièce originale. Comme dans « Boom! », les surtitres pourraient agir en grande partie sur un modèle fidèle aux paroles des personnages. L'anglais présent dans la pièce serait mis en valeur par sa répétition dans les surtitres alors que le français oralisé hybride de Prescott aurait toujours la place de la parole sur scène. Comme avec « Boom! », cependant, les surtitres pourraient dévier légèrement afin de donner une valeur supplémentaire accessible seulement aux spectateurs bilingues qui seraient capables d'apprécier les deux versions de la performance. Les surtitres pourraient ainsi participer à la fabulation et à l'absurde de la pièce « Bullshit ». En combinant les deux stratégies de traduction, cette pièce commencera de plus en plus à s'apparenter au colinguisme intermédiaire de « Cow-boy

poétré » et, comme elle, utilisera en grande partie les outils de la représentation scénique pour se traduire.

La traduction vers l'anglais du colinguisme audacieux de « Sex, lies et les F.-M. » devra, selon moi, nécessairement faire appel à une performance bilingue. À cette performance pourraient s'ajouter des surtitres comme dans « Boom! », qui mettraient en valeur le ludisme des langues en inclusion et en exclusion. Cependant, encore plus que pour « Bullshit », la traduction de « Sex, lies et les F.-M. » devra miser sur une traduction partielle ou inachevée, une traduction qui ne dit pas tout et qui met véritablement l'accent sur la valeur supplémentaire du bilinguisme. Comme la notion du supplément que Bhabha emprunte à Derrida, cette valeur supplémentaire mettra en évidence les lacunes inhérentes aux monolinguismes considérés comme déjà complets. Malgré un effort pour faire comprendre « Sex, lies et les F.-M. » à un public unilingue, il faudra se résoudre à ce que ce public reste en partie dans l'incompréhension. Ceci n'est pas pour dire que la traduction de cette pièce sera moins créative que celle des deux autres : au contraire, c'est elle qui devra miser le plus sur le jeu et sur la performance de sa traduction. Des surtitres anglais pourraient ainsi s'ajouter aux dialogues français en performance. Mais la grande difficulté pour ces surtitres, ce sera de représenter les variétés de français propres à Jacques et à Nicole, et les jeux d'humour qu'elles entraînent. L'humour de la traduction inachevée entre les personnages bilingues et le cambrioleur anglophone pourra cependant aussi être transmis par le surtitrage, car le surtitre pourrait traduire vers le français, et pas nécessairement fidèlement, les propos anglais du cambrioleur. C'est ce type de déviation qui donnera un supplément au bilinguisme et qui participera à une stratégie de traduction colingue pour « Sex, lies et les F.-M. ». Le supplément ainsi affiché dans les manques de

l'unilinguisme mettra en valeur le potentiel prometteur de cette pièce au colinguisme audacieux pour une traduction ludique.

CONCLUSION

Si les stratégies de traduction étudiées semblent si pertinentes pour traduire les pièces du recueil de Prescott, c'est qu'elles en partagent les valeurs colingues et la valeur supplémentaire attribuée au bilinguisme ludique. Le ludisme du bilinguisme en traduction se transmettra à la fois dans l'humour du passage entre les langues et dans le jeu de la performance théâtrale. Ces deux aspects aideront à dépasser à la fois l'impasse traductionnelle et l'impasse de la perte associée au bilinguisme soustractif et à l'hybridité linguistique. Les stratégies énumérées dans cette recherche cherchent, avant tout, à transmettre en traduction l'inscription des langues et de leurs enjeux dans le texte colingue original. Elles cherchent à transmettre l'identitaire sans le folkloriser ou le fétichiser, à éveiller chez l'unilingue la valeur supplémentaire d'un bilinguisme qui ne se décrit pas nécessairement comme additif ou soustractif, à faire résonner le jeu des langues en croisement et, en échange, à faire éclater le bilinguisme sur scène et à traduire quelques-uns des éclats de la dualité linguistique de l'Ouest canadien. En laissant cohabiter les langues et les voix dans l'acte de représentation théâtrale, la traduction arrivera peut-être aussi à engendrer la création d'autres œuvres multilingues et colingues, œuvres qui se font toujours assez rares. Dans la perspective de futures recherches, en tenant compte des possibilités infinies qu'ouvrent les textes colingues à la traduction ludique, il serait possible d'entrevoir d'autres formes de traduction colingue en performance. De plus, il serait intéressant de voir comment les stratégies décrites ici pourraient être mises en pratique pour une performance des pièces de Prescott devant un public qui ne comprend que le français. L'inégalité des langues dans un contexte canadien

fait en sorte que les procédés de traduction doivent différer : pour un public francophone au Québec, il serait question de neutraliser l'effet néfaste du bilinguisme sur le texte et sur les minorités francophones qui y sont représentées, tel que ce public aurait tendance à le percevoir. Pour un public anglophone, il s'agirait plutôt d'élargir sa compréhension et de lui donner un accès aux enjeux d'un monde bilingue déroutant. Finalement, les prochaines pistes de recherche pourront tenir compte d'autres enjeux des textes dramatiques colingues pour explorer l'espace tiers où ils se situent et d'où ils pourront voyager par la traduction ludique.

RÉFÉRENCES

Corpus principal

Prescott, Marc, *Big, Bullshit, Sex, Lies et les Franco-Manitobains: pièces de théâtre*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 2001.

Corpus secondaire

Dalpé, Jean Marc, *Le chien*, Sudbury, Éditions Prise de Parole, 2003, Bibliothèque canadienne-française.

Dalpé, Jean Marc, « Le chien », traduction de Maureen Labonté et de Jean Marc Dalpé, manuscrit non publié, copie disponible au Centre des auteurs dramatiques.

Desbiens, Patrice, « L'homme invisible/The Invisible Man » dans *L'homme invisible/The Invisible Man suivi de Les cascadeurs de l'amour*, Sudbury, Les Éditions Prise de Parole, 1997, 1981, coll. « Récits ».

Desbiens, Patrice, « L'homme invisible/The Invisible Man », adaptation pour la scène de Roch Castonguay et du Théâtre de la Vieille 17, manuscrit non publié.

Brown, Kenneth, « Cow-boy poétré », 2005, traduction de Laurier Gareau, manuscrit non publié, copie disponible à L'UniThéâtre.

Rousseau, Isabelle, Anna Maria LeMaistre et Mireille Moquin, « Boom! », manuscrit non publié, copie disponible auprès des auteures.

Rousseau, Isabelle, Anna Maria LeMaistre et Mireille Moquin, « Surtitres pour Boom! », traduction d'Anna Maria LeMaistre, manuscrit non publié, copie disponible auprès des auteures.

Références théoriques et critiques

« J.R. Léveillé, lauréat du Manitoba Writing and Publishing Lifetime Achievement Award », [en ligne], http://www.livres-disques.ca/editions_ble/home/dynamic.cfm?id=539 (page consultée le 30 novembre 2007).

« Marc Prescott », dans le Répertoire des auteurs dramatiques du CEAD, [en ligne], http://www.cead.qc.ca/repw3/prescottmarc.htm (page consultée le 30 novembre 2007).

Archambault-Lafontaine, Héloïse, « Place au BOOM! francophone : Edmonton International Fringe Theatre Festival », *Le Franco*, Edmonton, le vendredi 31 août.

Bassnett, Susan et André Lefevere, « Introduction : Where are we in Translation Studies? » dans *Constructing Cultures : Essays on Literary Translation*, Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney, Johannesburg, Multilingual Matters, Topics in Translation 11, 1998.

Bassnett, Susan, « Still Trapped in the Labyrinth : Further Reflections on Translation and Theatre », dans Bassnett, Susan et André Lefevere (dir.), *Constructing Cultures : Essays on Literary Translation*, Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney, Johannesburg, Multilingual Matters, Topics in Translation 11, 1998.

Bassnett-McGuire, Susan, « Ways through the labyrinth, strategies and methods for translating theatre texts », dans Theo Hermans (dir.), *The Manipulation of Literature, Studies in Literary Translation*, Londres, Croom Helm, 1985.

Beauchemin, Esther, pour l'équipe de création de *L'Homme invisible/The Invisible Man*, « Les dessous de la création : *L'Homme invisible/The Invisible Man* », 7 janvier 2008 [La Vieille 17 fait suivre à Nicole Nolette ce courriel électronique, le 7 janvier 2008].

Bednarski, Betty, *Autour de Ferron : Littérature, traduction, altérité*, Toronto, Éditions du GREF, Collection « Traduite, écrire, lire », 1989.

Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique (Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin)*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1984.

Boudreau, Raoul, « Le rapport à la langue comme marqueur et producteur d'identités en littératures acadienne », dans Andrée Fortin (dir.), *Produire la culture, produire l'identité?* Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2000.

Boudreau, Raoul, « L'hyperbole, la litote, la folie : trois rapports à la langue dans le roman acadien », dans Lise Gauvin (dir.), *Les langues du roman : Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999.

Bovet, Jeanne, « Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime », *Études françaises*, vol. 43, no 1, 2007.

Côté, Nicole, « Représentations de la minorisation dans les œuvres théâtrales francophones de l'Ouest », colloque *(Se) Raconter des H/histoires : Histoires et histoires dans les littératures francophones du Canada*, (Université d'Ottawa, le 19 octobre 2007), actes du colloque à paraître.

Cronin, Michael, *Translation and Identity*, London, New York, Routledge, 2006.

Cronin, Michael, *Across the Lines: Travel, Language, Translation,* Cork, Cork University Press, 2000.

Cronin, Michael, « The cracked looking glass of servants : Translation and minority languages in a global age », *The Translator : Studies in Intercultural Communication*, vol. 4, no 2, numéro spécial, « Translation and Minority », Manchester, St. Jerome Publishing, 1998, p. 145-162.

Cronin, Michael, « Altered States : Translation and Minority Languages », *TTR*, vol. 8, no 1, 1995, p. 85-103.

Derrida, Jacques, « Des Tours de Babel », dans Joseph F. Graham (dir.), *Difference in Translation,* Ithaca (N.Y.) et Londres, Cornell University Press, 1985.

Dickson, Robert, « La traduction théâtrale en Ontario français », *Jeu*, 73, 1994, p. 60-66.

Donohoe, Joseph I. et Jane M. Koustas (dir.), *Theatre sans frontières: essays on the dramatic universe of Robert Lepage*, East Lansing, Mich., Michigan State University Press, 2000.

Harel, Simon, *Le voleur de parcours: Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers du Discours », 1989.

Gaboury-Diallo, Lise, « Enjeux identitaires dans la dramaturgie franco-manitobaine contemporaine », colloque *(Se) Raconter des H/histoires : Histoires et histoires dans les littératures francophones du Canada*, (Université d'Ottawa, le 19 octobre 2007), actes du colloque à paraître.

Gauvin, Lise, *Langagement: L'écrivain et la langue au Quebec*, Montreal, Boreal, 2000.

Gauvin, Lise (dir.), *Les langues du roman, du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999.

Gérin-Lajoie, Diane, *Parcours identitaires de jeunes francophones en milieu minoritaire*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2003.

Godard, Barbara, « Between Performative and Performance: Translation and Theatre in the Canadian/Quebec Context », *Modern Drama*, vol. 43, no 3 [disponible en ligne].

Grutman, Rainier, « Multilingualism and Translation », dans Mona Baker (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres et New York, Routledge, 2001.

Grutman, Rainier, « Refraction and Recognition : Literary Multilingualism in Translation », *Target*, vol. 18, no 1, 2006.

Grutman, Rainier, *Des langues qui résonnent: L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Québec, Fides, 1997.

Grutman, Rainier, « Formes et fonctions de l'hétérolinguisme dans la littérature québécoise, entre 1837 et 1899 », thèse de doctorat, Université de Montréal, 1994.

Heller, Monica, « Code-switching and the Politics of Language », dans Lesley Milroy et Pieter Muysken (dir.), *One Speaker, Two Languages: Cross-disciplinary Perspectives on Code-Switching*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Heller, Monica, « The politics of codeswitching and language choice », *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, no 13, 1992.

Heller, Monica, « Introduction », dans Monica Heller (dir.), *Codeswitching: Anthropological and Sociolinguistic Perspectives*, Berlin, New York, Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1988.

Hill, Jane H., « Hasta la vista baby : Anglo-Spanish in the American South West », *Critique of Anthropology*, no 13, p. 145-176.

Ladouceur, Louise, « Parler, écrire et traduire dans la langue de Dalpé », dans Stéphanie Nutting et François Paré (dir.), *Jean Marc Dalpé : Ouvrier d'un dire : Actes du colloque* (Université de Guelph, 16-18 septembre 2004), Sudbury, Institut franco-ontarien et Éditions Prise de Parole, 2007.

Ladouceur, Louise et Nicole Nolette, « La parole bilingue en traduction: Performing Bilingual Plays for Francophone Audiences », Actes du colloque *Staging Translated Plays: Adaptation, Translation and Multimediality*, University of East Anglia, UK, 28-30 juin 2007, à paraître.

Ladouceur, Louise, « Write to Speak : Accents et alternance de codes dans les textes dramatiques écrits et traduits au Canada », *Target: International Journal of Translation Studies*, 2006, 18 (1), p. 49-68.

Ladouceur, Louise, « Oralité et hybridité du texte de théâtre canadien-français en traduction anglaise », dans Jean Morency, Hélène Destrempes, Denise Merkle et Martin Pâquet (dir.), *Des cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota Bene, 2005, p. 411-425.

Ladouceur, Louise, *Making the Scene: La traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Québec, Éditions Nota Bene, 2005.

Landry, Rodrigue, « Le bilinguisme additif chez les francophones minoritaires du Canada », *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 8, no 2, 1982, p. 223-244.

Lavoie, Bernard, « Compte-rendu », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 13, no 1, 2001, p. 89-90.

Leclerc, Catherine (dir.), *Voix et images*, 90, Printemps 2005.

Leclerc, Catherine, « "With the energy that follows une nuit blanche", ou du français dans la littérature anglo-québécoise » [en ligne], http://orees.concordia.ca/archives/numero2/essai/catherineLeclerc.html

Léveillé, J.R., « Rapport des écrivains franco-manitobains à la langue française », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 12 no 1, 2000, p. 5-28.

MacNeil, Tanya, « Hétérolinguisme », *Dictionnaire International des Termes Littéraires* [en ligne], 2003, http://www.ditl.info/arttest/art5933.php (page consultée le 31 octobre 2007).

Meylaerts, Reine, « Heterolingualism in/and translation : How legitimate are the Other and his/her language », *Target*, vol. 18, no 1, 2006.

Mezei, Kathy, « Speaking White : Literary Translation as a Vehicle of Assimilation in Quebec », dans Sherry Simon (dir.), *Culture in Transit : Translating the Literature of Québec*, Montréal, Véhicule Press, 1995.

Moss, Jane, « Les théâtres francophones post-identitaires : État des lieux », *Canadian Literature*, hiver 2005, 187, p. 57-71.

Moss, Jane, « The Drama of Identity in Canada's Francophone West », *American Review of Canadian Studies*, printemps 2004, 34 (1), p. 81-97.

Moss, Jane, « Le Théâtre franco-ontarien: Dramatic Spectacles of Linguistic Otherness », *University of Toronto Quarterly: A Canadian Journal of the Humanities*, vol. 69, no 2, printemps 2000, p. 587-614.

Nicholls, Liz, « Allo, mon cowboy », *The Edmonton Journal*, April 6, 2005, C2.

Nichols, Glen, « Acadian Theatre : Case Study for Translating and Directing », communication pour le colloque *Staging Translated Plays': Adaptation, Translation and Multimediality*, (University of East Anglia, UK, 28-30 juin 2007), actes du colloque à paraître.

Nolette, Nicole, « Surtitrage et colinguisme : des histoires à (se) raconter », colloque *(Se) Raconter des H/histoires*, (Université d'Ottawa, le 19 octobre 2007), actes du colloque à paraître.

Nornes, Abé Mark, « For an abusive subtitling » dans Venuti, Laurence (dir.), *The Translation Studies Reader*, 2004, © 1992.

Ouellet, François, *La littérature franco-ontarienne: enjeux esthétiques*, Ottawa, Le Nordir, 1996.

Paré, François, « Franco-Ontarian and Acadian Theatre in the 1990s: Staging Minority Culture » dans Rachel Killick (dir.), *Uncertain Relations : Some Configurations of the 'Third Space' in Francophone Writings of the Americas and of Europe*, Oxford, England, Peter Lang, 2006.

Paré, François, « La dramaturgie franco-ontarienne: la langue et la loi », *Jeu*, no 73, 1994, p. 28-32.

Paré, François, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Essai », 1994, [1992].

Prescott, Marc, Communication personnelle avec l'auteure, Edmonton, le 15 mars 2007.

Prescott, Marc, « Entrevue éclair », *ZigZag* [en ligne], http://www.radio-canada.ca/regions/zigzag/chron.asp?pk=1232.

Rocque, Jules, « L'école française au Manitoba », [en ligne], http://rdallaire.dsfm.mb.ca/temp/bilinguisme.pdf, (page consultée le 12 décembre 2007).

Simon, Sherry, *Le Trafic des langues,* Montréal, Boréal, 1994.

Sommer, Doris, *Bilingual Aesthetics, A New Sentimental Education*, Durham et London, Duke University Press, 2004.

Spensley, Philip, « Franglo théâtre – esthétique et politique : Reaching out to a Bilingual Audience, ou quoi? », dans Bénédicte Mauguière (dir.), *Cultural Identities in Canadian Literature = Identités culturelles dans la littérature canadienne*, New York, Washington D.C., Baltimore, Boston, Bern, Franfurt am Main, Berlin, Vienne, Paris, Peter Lang., 1998.

Spivak, Gayatri Chaktravorty, « The Politics of Translation », dans Lawrence Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, 2004, [1992], p. 369-388.

Steiner, George, *After Babel: Aspects of Language and Translation: Second Edition,* Oxford et New York, Oxford University Press, 1992, [1975].

Tessier, Jules, « De l'anglais comme élément esthétique à part entière chez trois poètes du Canada français : Charles Leblanc, Patrice Desbiens et Guy Arsenault » dans André Fauchon (dir.), *La production culturelle en milieu minoritaire*, Winnipeg, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1992, p. 255-273.

Tremblay, Larry, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Québec, collection « Territoires », Les herbes rouges, théâtre, 2005, [1995].

Van Rooten, Luis d'Antin, *Mots d'heures, gousses, rames: the d'Antin manuscript*, New York, Harmondsworth, Penguin Books, 1980, [1967].

Venuti, Laurence, « Translation, Community, Utopia », dans Lawrence Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, Second Edition, New York, Routledge, 2004, [2000], p. 482-502.

Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londres et New York, Routledge, 1995.

Véron, Laurence, « La production théâtrale universitaire au Manitoba français : la voix d'une minorité francophone ou des voix francophones minoritaires? », dans André Fauchon (dir.), *La production culturelle en milieu minoritaire*, Winnipeg, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1994.

Woolard, Kathryn A., « Simultaneity and Bivalency as Strategies in Bilingualism », *Journal of Linguistic Anthropology*, vol. 8, no 1, 1999, p. 3-29.